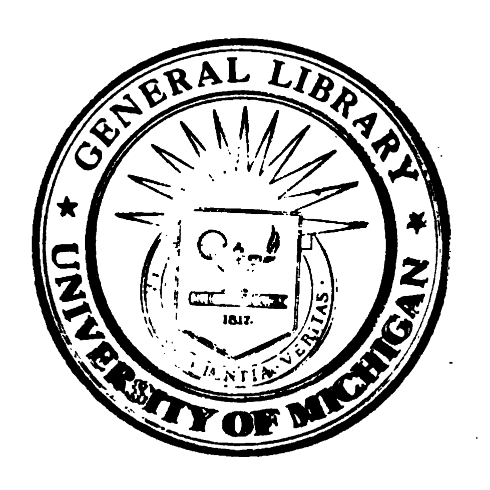

GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

Mozarts Jugendsinfonien.

Von

Detlef Schultz.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1900.

Ihrer Königlichen Hoheit

der Frau

Erbgrossherzogin Elisabeth von Oldenburg

mit ehrfurchtsvollem Dank!

Vorwort.

Die vorliegende Studie — ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sinfonieschule — basiert auf den Anregungen des Herrn Prof. Dr. H. Kretzschmar in Leipzig, dem ich hiermit meinen aufrichtigen Dank ausspreche. Auch den Herren Bibliotheksvorständen zu Dresden (Kgl. öffentliche Bibliothek), Wien (K. K. Hofbibliothek und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde) München (Kgl. Hofbibliothek), Darmstadt (Grossherzogl. Hofbibliothek), Schwerin i/M. (Grossherzogl. Regierungsbibliothek), sowie der Musikbibliothek Peters und den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig bin ich für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen dankbar.

Bei der Analyse der Mozartschen Jugendsinfonien ist der Text der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Gesamtausgabe von Mozarts Werken zu Grunde gelegt.

Leipzig, Januar 1900.

D. V.

Als Fürst Nicolaus Esterhazy, der Brotherr Haydns, eines Nachmittags in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit dem Cellisten Kraft und einem anderen seiner Hofkapellisten Kraftsche Trios spielte, kam auch in des Komponisten Stimme einmal ein Solo vor. Kaum hatte dieser das Solo begonnen, so unterbrach ihn der Fürst: »Gieb Er mir die Stimme.« Nun fing der Fürst zu spielen an, blieb aber mitten drin stecken. Ärgerlich darüber setzte er ab und sagte zu Kraft: »Schreib Er künftighin nur Solo für meine Stimme, denn dass Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern seine Schuldigkeit!«[1])

Die Anekdote wirft ein Schlaglicht auf Stellung und Leistungen des damaligen hochgeborenen Dilettantismus in der Musik. Diesen hohen Herren von hohem und niedrigem Adel muss allerdings ein überaus reges musikalisches Interesse nachgerühmt werden; sowohl die nicht seltenen Fälle eigener Musikausübung wie die Existenz und der blühende Zustand zahlreicher Hof- und Adelskapellen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts beweisen das zur Genüge. Aber wie im Leben, so wollten die hohen Herren natürlich auch in der Musik gerne die erste Rolle spielen, und stießen dabei auf unangenehme — technische Schwierigkeiten. Den Anforderungen des konzertierenden Stils, der von der Mitte des 17. Jahrhunderts an einen bestimmenden Einfluss auf fast alle Zweige der Musik ausübte, war ihre Technik nicht gewachsen.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erwachte aber auch in der bürgerlichen Gesellschaft ein reges Interesse für die eigene Ausübung der Tonkunst, besonders der instrumentalen. Die collegia musica der Studenten und der »Herren Kaufleute« schießen um diese Zeit wie Pilze aus der Erde; es waren das Vereine, in denen sich Dilettanten mit Musikern zu meist wöchentlichen Aufführungen zusammenfanden. Auch hier wieder dasselbe Verhältnis des Dilettantismus zur Kunst: Sollten weitere

1) Nach C. F. Pohl, Joseph Haydn, I, p. 253. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1878.

Dilettantenkreise erfolgreich in den Aufführungen mitwirken, so mussten die hohen Anforderungen des konzertierenden Stils herabgeschraubt werden.

Unter diesen Verhältnissen lässt es sich begreifen, dass das Konzert, nachdem es ein Jahrhundert lang von bedeutenden Meistern kultiviert, eine dominierende Stellung eingenommen hatte, so schnell vor der italienischen Sinfonia zurücktritt: die Sinfonia hatte den Vorzug größerer Leichtigkeit und damit den Dilettantismus auf ihrer Seite. Sie selbst war bisweilen schon im Konzertsaal, hauptsächlich aber als Ouverture in der italienischen Oper kultiviert worden; doch war ihr Zusammenhang mit derselben schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts so locker, dass es nur dieses Anstoßes bedurfte, um sie definitiv im Konzertsaal einzubürgern.

Die italienische Theatersinfonie, deren formale Grundzüge von Al. Scarlatti bis zu Mozart unverändert geblieben sind, besteht aus drei Sätzen: zwei schnellen und einem sie trennenden langsamen. Durch diese Reihenfolge der Sätze und noch mehr durch ihren heiteren, leichten Charakter unterscheidet sie sich von der feierlichen, würdevollen französischen Ouverture, die inmitten zweier Graves ein fugiertes Allegro bringt. Ihre weitere Entwicklung entfernte die beiden Schwestern immer mehr von einander. [Während die Ouverture den inneren Zusammenhang mit dem Drama wahrt, Charaktere derselben zu schildern sucht und so einen gedrängten Prolog giebt, verliert die Theatersinfonie den Kontakt mit der Oper und sinkt immer mehr zu einer Festmusik rein äußerlicher Natur herab, zu einem organisierten Instrumentenlärm, »notwendig, um das verwirrte Murmeln der Zuhörer zu stillen«[1]). Einzelne rühmliche Ausnahmen knüpfen sich an die Namen L. Leo, Hasse, Piccini.]

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist es eigentlich nur noch die Form der Theatersinfonie, die sich erhalten hat und die nun von der Mehrzahl der Opernkomponisten gedankenlos weiter kultiviert wird. Der Gedankenmangel wird im ersten Satz durch rauschende Phrasen und Passagen ersetzt, und wo einmal ein Gedanke erscheint, wird er sofort im Geschmack des Zopfstils frisiert und zugestutzt. In dem langsamen Satz, der oft nur als Episode behandelt ist, kommt die tändelnde Schäferpoesie des Rokokko zum Ausdruck, oder auch sentimentale Klagen im Stile von Millers »Sigwart«. Der letzte Satz trägt eine heitere Miene zur Schau; er lehnt sich stark an den Tanz an, steht aber ebenfalls unter dem Bann des Rokokko: die Empfindungen und

1) Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper, übersetzt von Forkel. Göttingen 1789, II, p. 224.

Stimmungen, die er ausspricht, sind alle erst durch einen starken Zusatz von Konventionellem salonfähig gemacht.

Jeder der drei Sätze bildet für sich ein abgeschlossenes Ganze, nur selten geht der zweite in den dritten, noch seltener der erste in den zweiten über. Der erste Satz bewegt sich in einem schnellen Zeitmaß und meist im $^4/_4$ oder $^3/_4$ Takt. Der zweite im gemäßigten Tempo und fast durchgehends in den einfachen Taktarten $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$, der dritte wieder in schnellem Tempo und ebenfalls in den einfachen Taktarten oder im $^6/_8$ Takt. Erster und dritter Satz stehen in derselben (Dur-) Tonart, der langsame meist in der Unterdominant oder im Moll derselben Tonart, aber auch in der Oberdominant oder einer parallelen Tonart. Die Orchesterbesetzung in den Ecksätzen ist: Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörner, wozu bei außerordentlichen Gelegenheiten noch Trompeten und Pauken. Der zweite Satz beschränkt sich meist auf das Streichquartett, bisweilen durch Flöten, selten durch Oboen und Hörner verstärkt. Als unentbehrliche harmonische Zuthat tritt noch in allen Sätzen das Cembalo hinzu.

In der Gliederung des einzelnen Satzes herrscht, wie sich schon in der dreisätzigen Gestaltung des Ganzen zeigt, das Prinzip der Dreiteiligkeit vor. Die instinktive Bethätigung dieses allgemeingiltigen ästhetischen Satzes, dass einzelne Teile am besten durch gleichmäßige Gruppierung um einen Mittelpunkt zu einem Ganzen verbunden werden, ist gewiss ein Beweis für den Formsinn der Italiener.

Die erste Gruppe des ersten Allegrosatzes besteht häufig aus Sequenzen eines kurzen ein- oder zweitaktigen Abschnitts; häufig aber liegt auch ein Thema von mannigfacherer Bildung, eine sich in Vorder- und Nachsatz gliedernde, nicht lediglich sequenzmäßig gebildete Periode vor. Bei der Themenbildung spielen die Intervalle der Hauptdreiklänge eine große Rolle. Oft bestehen die Themen nur aus Rhythmus und Harmonie, von ein paar melodischen Floskeln umspielt, oft fast nur aus harmonischer Figuration. Bei der vorwiegend harmonisch-rhythmischen Struktur der Hauptthemen hat wohl die Rücksicht auf die damals noch vorzugsweise auf Naturtöne beschränkten Bläser mitgewirkt. An das Hauptthema schließen sich Variationen und Neuerfundenes, darunter fast immer eine Gruppe von Sechzehntelpassagen und Harpeggien, die deutlich den Einfluss des Konzertes verrät. Eine ähnliche Gruppe reiht sich in der Dominanttonart, bisweilen auch mit Ausweichung in verwandte Tonarten an, den ersten Teil des Satzes beschließend. Nach Hasses Vorgang erscheint hier aber auch schon ein zweites Thema, meist in der Dominanttonart, bisweilen im Moll der Tonika. Es enthält oft Nach-

ahmungen, die sonst nicht vorkommen, ist auch häufig schwächer instrumentiert [oft 2 Violinen mit Bratschenbass], kontrastiert aber inhaltlich nicht mit dem Hauptthema. Oft tritt das zweite Thema noch nicht deutlich hervor, sondern schließt sich ohne scharfen Kadenzabschluss an die Übergangsperiode an. Rauschende Passagen in der Dominanttonart beschließen den ersten Teil. Oft folgt jetzt ein Mittelsatz. Entweder bringt er Neuerfundenes oder transponiert das Hauptthema in die Dominanttonart, führt Teile desselben durch verwandte Dur- und Molltonarten und verquickt sie mit Neuerfundenem. Mit der Wiederkehr des Hauptthemas in der Tonika beginnt die Reprise des ersten Teils. Bisweilen beginnt die Durchführung auch erst nach der Wiederkehr des Hauptthemas in der Tonika. Die Reprise wiederholt dann Übergang, zweites Thema und Schlussgruppe, nun ebenfalls in der Haupttonart, und schließt oft mit einer nochmaligen Wiederholung des Hauptthemas oder seiner Hauptmomente ab. Gewöhnlich hält sich die Reprise nicht an den Wortlaut des ersten Teils, sondern verfährt sehr frei. — Auf Gestaltung und Behandlung des ersten Satzes ist das Konzert nicht ohne Einfluss geblieben. Darauf weisen die Übergangs- und Schlussgruppen mit ihren konzertmäßigen Passagen hin. Auch das zweite Thema verdankt die Sinfonia wahrscheinlich dem Konzert: die Vorliebe für ein dreistimmiges Ensemble im zweiten Thema ist entschieden auf das Vorbild des Concertino zurückzuführen. In der Instrumentation des Hauptthemas sind ebenfalls Spuren des Konzerts zu finden, in der Neigung nämlich, den Nachsatz oder einzelne Teile des Themas durch ein Concertino von Prim, Sekund und Bratsche oder nur von Prim und Sekund piano ausführen zu lassen, während das Übrige vom Tutti forte übernommen wird.

Die Melodie des zweiten Satzes ist gewöhnlich stark mit Koloraturen und Schnörkeln im Rokokkogeschmack verziert, ja oft trägt sie geradezu ein ungesangliches, rein instrumentales Gepräge; bisweilen nähert sie sich dem Charakter eines feierlichen, würdevollen Tanzes. Die Form ist vorwiegend, wie im ersten Satz, dreiteilig. Gewöhnlich ist der ganze Satz aus dem Motivmaterial des Hauptthemas entwickelt. Der erste Teil schließt bei geringem Umfang mit Ganz- oder Halbschluss der Tonika, gewöhnlich aber in der Dominant- resp. in der Paralleldurtonart. Der Mittelsatz, in der Dominant- resp. Paralleltonart oder modulatorisch, variiert das Hauptthema oder spinnt es weiter aus. Die Reprise wiederholt den ersten Teil in der Haupttonart und schließt gewöhnlich mit einer Coda. Außer in dieser dreiteiligen erscheint der zweite Satz noch in einer anderen Form: als eine immer wiederkehrende, mit Veränderungen geschmückte und durch Zwischensätze verbundene, dabei gern in Dur und Moll

wechselnde Melodie. Hieraus hat sich die Variationenform entwickelt.

Der dritte Satz — in einem gesteigerten Allegrotempo — kommt mit seiner leichten, heiteren Stimmung und der Einfachheit und Regelmäßigkeit seiner Rhythmik, Metrik und Melodiebildung dem Tanze am nächsten. Bisweilen sind die Themen aber auch ohne jede mannigfaltige rhythmische Gliederung — ein reines Spiel mit Figurenwerk. Die Form ist wieder überwiegend dreiteilig, eine erweiterte Tanzform. Ein zweites Thema zeigt sich noch nicht. Der Mittelsatz transponiert das Hauptthema in die Dominanttonart, spinnt es in dieser oder modulatorisch weiter aus, oder bringt Neuerfundenes, wobei ein Ensemble von Prim und Sekund bevorzugt wird. Der Reprise schließt sich gewöhnlich eine Koda an. Neben dieser dreiteiligen Form kommt ausnahmsweise noch eine andere vor, aus der sich die später im Finale prävalierende Rondoform entwickelte: Es liegt hier ein Hauptthema zu Grunde, das, von Zwischensätzen unterbrochen, mehrmals in der Haupttonart wiederkehrt.

Die Setzart der sinfonia ist homophon, nicht nur in der Übergangs- und Schluss-, sondern auch in den Themengruppen. Verteilung thematischen Materials an verschiedene Stimmen kommt fast gar nicht vor, außer in den zweiten Themen, die bisweilen Nachahmungen zwischen Prim und Bass aufweisen und im doppelten Kontrapunkt gearbeitet sind. Die erste Violine erscheint als Hauptstimme. Der ihr gegenübertretende Bass entbehrt aller charakteristischen Wendungen und zeigt sich in Intervallbildung und rhythmischer Gliederung steif und einförmig. Von den Mittelstimmen schließt sich der Sekund dem Prim unisono, in Terzen oder in Sexten an; die Bratsche geht fast durchweg mit dem Bass in der oberen Oktav zusammen, so dass ihre Stimme in der Partitur gar nicht ausgeschrieben, sondern nur mit dem Vermerk »col basso« bezeichnet wird. Die Oboen gehen entweder mit den Violinen im Unisono, oder sie halten sich zu den Hörnern, die noch vorzugsweise auf Naturtöne angewiesen, sich fast nur rhythmisch und harmonisch beteiligen, indem sie entweder Harmonienoten aushalten (wodurch im p bisweilen ein wunderbarer Effekt hervorgebracht wird) oder den Rhythmus in einzelnen Schlägen oder durch den dem Blechbläser eigenen Lippen- oder Zungenstoß markieren.

Das war die Instrumentalform, die dem gesteigerten Bedürfnis nach Orchesterkompositionen leichterer Spielart als das Konzert entsprach, und die nun, wie aus den Verlagskatalogen der sechziger und siebziger Jahre zu ersehen, das Konzert in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit verdrängte. Der Kampf zwischen Sinfonie und Konzert um die Herrschaft in der Instrumental-

musik hat sich auf deutschem Boden abgespielt. Die Sinfonie eignet sich wertvolle Errungenschaften des Konzerts an und bekämpft es mit seinen eigenen Waffen: den Sieg erringt sie aber erst, als sie der Volksmusik Einlass gewährt und sich an deren gesundem und heilkräftigem Born regeneriert. Mit dem Siege der Sinfonie übernimmt Deutschland die Führung der musikalischen Nationen.

Die ersten, die auf den alten fast abgestorbenen Stamm der sinfonia ein neues Reis pfropfen, sind die Komponisten der Mannheimer Hofkapelle: Holtzbauer, Joh. Stamitz, Filtz, Tosca, Chr. Cannabich. Sie gehen bei ihren Neuerungen nicht vom Kern des Orchesters, dem Streichquartett, sondern von der bisher arg vernachlässigten Bläsergruppe aus, die sie weit häufiger und selbständiger als früher verwenden. Allmählich fügen sie zu den bisherigen Blasinstrumenten auch neue hinzu, so die bisher nur im langsamen Satze verwendete Flöte auch in anderen Sätzen, dann das Fagott (zunächst nur zur Verstärkung des Basses) und zuletzt die Klarinette. Das Orchester erhält durch diese Bereicherung ein volleres und sinnlicher wirkendes Kolorit[1]). Für die reichere und feinere Verwendung der Bläser lagen in der französischen Instrumentalmusik die Muster vor; auf diese weist die öftere Verwendung der französischen Concertinoform (2 Flöten oder 2 Oboen als Oberstimmen und als Bass dazu der Chor der Violinen im Unisono) bei den Mannheimern hin. Doch bei dieser Veränderung der orchestralen Klangfarbe blieben die Mannheimer nicht stehen; es gebührt ihnen das Verdienst, auch im Satz Reformen angestrebt zu haben. Von der schwerfälligen und steifen Taktik der sinfonia, die nur Melodie und Bass kennt und die Instrumente diesen beiden Faktoren entweder unterordnet oder sie als harmonische Füllung verbraucht, suchten sie den Übergang zu der leicht beweglichen, fein gegliederten modernen Orchesterorganisation zu machen, in welcher jedes Instrument als selbständiges Glied des Ganzen betrachtet wird und, sozusagen, den Marschallsstab im Tornister trägt.

Das Prinzip, das einzelne Instrument solistisch aus dem Ganzen hervortreten zu lassen, haben sie allerdings nicht erfunden, sondern dem Konzert entlehnt, das somit wieder einen bedeutsamen Einfluss auf die Sinfonie ausübt[2]). Die Durchführung dieses Prinzips, die im Streichquartett die Loslösung der Bratsche

---

1) Aus diesem Grunde vergleicht Arteaga Stamitz mit Rubens. Arteagas Geschichte der italienischen Oper, II, p. 224.

2) J. A. Hiller sagt in den »Wöchentlichen Nachrichten etc.«, 1770, p. 84 direkt: »Ihre Symphonien sind eine Art von Concerten, wo die Instrumente sich wechselsweise zeigen, wo sie sich auffodern und antworten, mit einander streiten und sich wieder vereinigen.«

und des Cello vom Basse zur Folge hat, vollzieht sich natürlich ganz allmählich; sie geht Hand in Hand mit der erwähnten Vergrößerung des Orchesters und der Verfeinerung der Dynamik. Die letztere ergiebt sich ganz von selbst aus der freieren und feineren Behandlung der einzelnen Instrumente und Instrumentalgruppen: Wenn Streicher, Holz- und Blechbläser stufenweise nach einander einsetzen, so entsteht — gerade wie auf der Orgel durch allmähliches Aufziehen neuer Register — ein Crescendo und dieser Orchestereffekt brauchte bloß auf die einzelnen Instrumente übertragen zu werden.

Noch wichtiger für die Entwicklung der Sinfonie als die Mannheimer ist eine Gruppe von österreichischen Komponisten geworden. H. Kretzschmar[1]) hat für diese Gruppe den Namen »Wiener Schule« aufgebracht, eine Bezeichnung, die ich hier adoptiere. Die bedeutendsten Vertreter der Wiener Schule sind Joseph Haydn, W. A. Mozart und Dittersdorf. Aber neben und wahrscheinlich auch schon vor diesen drei Meistern sind eine Reihe von Wienerischen und österreichischen Sinfoniekomponisten in derselben Richtung thätig gewesen. In der vor-Haydnschen Epoche sind da Starzer, Aspelberger und Cochaut zu nennen[2]), unter den Zeitgenossen Haydns sein Bruder Michael, ferner Leopold Hofmann[3]), Wenzeslaus Pichl[4]) und Johann Sperger[5]). Als wesentliches Merkmal der Wiener Schule erscheint ihre Hinneigung zur Suite, die — in Norddeutschland mit J. S. Bach und J. D. Zelenka ausgestorben — in Österreich in der Form und

---

1) In seinem »Führer durch den Konzertsaal«, I, 1.

2) E. Hanslick führt sie in seiner »Geschichte des Konzertwesens in Wien« auf.

3) Der auf Grund seiner — in der Bibliothek der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu Wien liegenden — F dur-Sinfonie zur Wiener Schule gerechnet werden muss. »Sgr. Leop. Hoffmann in Vienna« ist im Breitkopfschen Verlagskatalog vom Jahre 1766 mit 12 Sinfonien vertreten. J. A. Hiller thut seiner in den »Wöchentl. Nachrichten etc.« vom 3. Oktober 1768 (III, p. 106) bei Besprechung der sinfonischen Produktion folgendermaßen Erwähnung: »Neuerer Zeit hat man eine Menge hierher gehöriger Stücke gesehen, welche vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung und des veränderten Tones, der so oft ins Comische und Tändelnde fällt, alles bisher angeführte beinahe verdrungen zu haben scheinen. Man erräth vielleicht, dass wir von den Sinfonien der Herren Hoffmann, Haydn, Ditters, Fils u. s. w. reden.«

4) 1743—1805. Als Violonist u. a. Schüler von Dittersdorf. Zwei Sinfonien von Pichl liegen in der Großherzoglichen Regierungsbibliothek zu Schwerin i. M.

5) Zuerst in der Kapelle des Kardinals Fürst Betthyany, dann 1780 in der Esterhazyschen Kapelle unter J. Haydn, seit 1787 in der Herzogl. Mecklenburgischen Hofkapelle zu Ludwigslust als Kontrabassist thätig. Eine große Reihe im Wiener Stil geschriebener Sinfonien von ihm liegen in der Großherzoglichen Regierungsbibliothek zu Schwerin i. M.

unter dem Namen von Divertimento, Cassation und Serenade weiterexistierte. Der Suite verdanken die Sinfonien der Wiener Schule drei wichtige Momente: die Menuett, die als dritter resp. zweiter Satz in die Wiener Sinfonie hinüberdrang[1]), das volkstümlich-suitenmäßige Gepräge des Gedankenmaterials und die volkstümlichen Züge in der Instrumentierung.

Hatten die Mannheimer Kolorit, Dynamik und zum Teil auch den Satz der Sinfonie zu reformieren gesucht und damit der ersten Etappe des sinfonischen Entwicklungsganges zugestrebt, so gestalteten die Wiener Meister die Sinfonie innerlich zu einem modernen Kunstwerk um, dem das Konzert als Schöpfung einer überwundenen Kunstepoche weichen musste. Mit den Wiener Meistern zieht der Geist der Neuzeit in die Sinfonie ein. Zunächst sind es Ideen, wie sie J. J. Rousseau mit seiner Rückkehr zur Natur aussprach, die sich Bahn brechen. [Das erste Genie der Wiener, Joseph Haydn, öffnet der Volksmusik mit ihrem gesunden, kräftigen Humor eine Gasse, und sie zieht in die Rokokkogesellschaft ein, die sich vor jedem frischen Luftzug und jeder Berührung mit dem »Volk« ängstlich abgeschlossen hatte.] Aus den beiden letzten Sätzen, dem Finale und der aus der Tanzmusik in die Sinfonie übergegangenen Menuett, verbreiten sich diese Elemente des Humors und der Lebensfreude auch über den ersten Satz. Der langsame Satz weitet und vertieft sich zum gemütvollen deutschen Adagio. — Zwei Entwicklungsmomente hat Haydn persönlich in die Wiener Sinfonie hineingetragen: die moderne Orchesterbehandlung und die motivische Durchführung. Beide stammen aus dem Konzert und beide finden sich schon in den Sinfonien Ph. Emanuel Bachs, des Führers einer dritten, der norddeutschen Sinfonieschule, vor, Bachs, als dessen Schüler sich Haydn ausdrücklich bezeichnet hat. Haydn greift beide Tendenzen auf und vereinigt sie mit dem Materialprinzip der Wiener Schule, der Verwertung der Volksmusik. Das Orchester wird unter ihm zu einer modernen Organisation, in der jedes Instrument bis zur Pauke herab als selbständiges Mitglied betrachtet und demgemäß verwendet wird: es bietet dem Komponisten eine unerschöpfliche Fülle von Kombinationen und Klangmischungen und führt die verschiedensten Aufstellungen mit Leichtigkeit aus.] Die von Ph. E. Bach aufgebrachte neue Methode der [Gedankenentwicklung, die motivische Arbeit, macht

1) Die Menuett ist nicht erst durch Joseph Haydn in die Sinfonie eingeführt worden. Sie findet sich schon in einer sinfonia (in D dur) des Wiener Komponisten Georg Matthias Monn vom Jahre 1740 vor, der einzigen Sinfonie dieses Meisters, die in der Wiener Hofbibliothek liegt. Im Übrigen zeigt diese viersätzige Sinfonie nur im Finale Spuren der späteren Wiener Thematik. Alle ihre Sätze stehen noch — nach Suitenart — in derselben Tonart.

Haydn zum Formalprinzip der modernen Instrumentalmusik. Erst durch sie wird eine streng organische Entwicklung des Sinfoniesatzes möglich. Indem Haydn sie in den Durchführungsteil der Ecksätze einführt, macht er diesen zum Brennpunkt des ganzen Satzes. Begnügte man sich früher damit, in wenigen Takten Material des ersten Teils zu transponieren und Neuerfundenes hinzuzufügen, so greift jetzt Haydn Motive des ersten Teils auf und entwickelt sie durch Sequenzerweiterung, Imitation und kontrapunktische Kombination zu neuen Gestaltungen, die aber doch den Zusammenhang mit der Urform wahren und nur als Potenzierungen derselben erscheinen. Auch im ersten Teil bringt Haydn schon motivische Arbeit an und bereitet also auch hier schon an Stelle des aus sinfonia und Konzert übernommenen schablonenhaften Figurenwerkes eine organische Entwicklung vor.

Die Reform der Orchesterbehandlung und der Gedankenentwicklung ist aber in der ersten Periode von Haydns sinfonischem Schaffen — von 1759 bis etwa 1780 — noch in der Entwicklung begriffen. Besonders zu einer so scharfen Durchleuchtung und Bearbeitung des Motivmaterials, wie später, lässt ihn seine schnelle und massenhafte Produktion noch nicht kommen.

Noch langsamer dringt das Prinzip der motivischen Arbeit bei den übrigen Wienern durch. Selbst bei einem bedeutenden Wiener Meister wie Dittersdorf finden sich noch 1773 breite Partien des Mittelsatzes ohne thematische Arbeit und ohne deutlichen Zusammenhang mit dem ersten Teil.

Fast gleichzeitig mit der ersten Periode des Haydnschen Sinfonieschaffens schreibt ein anderes österreichisches Genie seine Jugendsinfonien: W. A. Mozart, der Schöpfer der deutschen Oper. Diese Jugendsinfonien sind erst ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung, im Jahre 1880, durch die kritisch durchgesehene Breitkopf und Härtelsche Gesamtausgabe der Mozartschen Werke im Druck veröffentlicht, aber noch nicht zum Gegenstand einer Monographie gemacht worden. Da Mozart auch als Sinfoniker auf die Weiterentwicklung der Gattung einen wesentlichen Einfluss ausgeübt hat, so ist die Erforschung seiner Ausgangspunkte und seines Entwicklungsganges von Wichtigkeit. Die vorliegende Studie stellt sich die Aufgabe, unter Zugrundelegung seiner bis 1780 geschriebenen Sinfonien den Entwicklungsgang und die Stellung Mozarts zu Vorgängern und Zeitgenossen klarzulegen; sie sieht dabei also von den Sinfonien seiner Meisterschaftsperiode ab und fasst nur seine Jugendsinfonien ins Auge. Was über Mozarts Entwicklung und Stellung als Sinfonienkomponist bisher bekannt ist, lässt sich in folgende Übersicht zusammenfassen[1]):

1) Nach H. Kretzschmar, Führer, I, 1, p. 108 ff. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1898.



Mozart ist neben Haydn der bedeutendste Vertreter der Wiener Schule. Was ihn von diesem scharf unterscheidet, ist die Einführung gefühlvollen, getragenen Gesanges in die Ecksätze der Sinfonie, eine Neuerung, die ihn in den Augen seiner Zeitgenossen als einen Stilvermenger und »unreinen Instrumentalkomponisten« erscheinen ließ. Diese Mozartsche Kantabilität ist zu einem Ferment in der Entwicklung der Wiener Schule geworden; sie hat zu einer Spaltung derselben in Haydnianer und Mozartianer geführt. Die Kantabilität war Mozarts Musiknatur angeboren. Sie entsprang und entsprach der romantisch-gefühlvollen Strömung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts plötzlich an die Oberfläche kam und die auf litterarischem Gebiet in Werken wie Clavigo, Räuber, Kabale und Liebe Gestalt gewonnen hat.

Nach der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe, welche das vorzügliche »thematisch-chronologische Verzeichnis« der Werke Mozarts von Ludwig von Köchel verwertet hat, beträgt die Zahl der bis 1780 komponierten Mozartschen Jugendsinfonien 34. Bei 21 derselben konnte das Entstehungsjahr konstatiert, bei den übrigen nur vermutet werden. Auf seiner ersten Londoner Kunstreise im Jahre 1764 schrieb Mozart die erste, im August 1780 zu Salzburg die 34. Sinfonie. Aus den Jahren 1775, 1776 und 1777 existieren keine Mozartschen Sinfonien: als letzte Gruppe der Jugendsinfonien erscheinen also die von 1778—1780 geschriebenen Nummern 31—34. In der Gruppe Nr. 1—30 (1764—1774 komponiert) bilden die beiden im Jahre 1771, bald nach der Rückkehr aus Italien geschriebenen Sinfonien 12 und 14 Marksteine der Entwicklung, insofern als die ersten Themen ihrer Anfangsallegri die ersten sind, welche das Gepräge der Wiener Schule tragen. Auf Grund des erstmaligen Hervortretens wesentlicher Merkmale der Wiener Schule in den ersten Themen der Anfangsallegri von Nr. 12 und 14 kann man die Sinfonien Nr. 1—14 als erste Epoche der Mozartschen Sinfoniekomposition von den übrigen abtrennen. Es ergeben sich demnach drei Gruppen von Jugendsinfonien:

die erste besteht aus Nr. 1—14 (1764—1771)
» zweite » » » 15—30 (1772—1774)
» dritte » » » 31—34 (1778—1880).

Jede dieser drei Sinfoniegruppen soll nun einer Prüfung unterzogen werden, und zwar in jeder Gruppe nach einander die ersten, zweiten, Finalsätze und, soweit solche vorhanden, die Menuette.

I.

Die Sinfonien Nr. 1—14.

Von diesen Sinfonien sind Nr. 1, 3, 4, 5, 10 und 11 in der dreisätzigen Form der italienischen Theatersinfonie geschrieben. Die Menuett nimmt Mozart als dritten Satz zuerst in der angeblich 1764 komponierten Nr. 2 auf, verwendet sie dann erst wieder in der 1767 zu Wien komponierten Nr. 6 und später in den Nummern 7, 8, 9, 12, 13 und 14.

Die ersten Sätze von Nr. 1—14.

Unter den ersten Sätzen der Nummern 1—14 lassen sich deutlich zwei Gruppen unterscheiden: solche die durchweg im italienischen Ouverturenstil geschrieben sind, und solche, die sich überwiegend vom italienischen Typus emanzipiert haben und deren Thematik nun entweder Wienerische oder spezifisch Mozartsche Züge trägt. Zwischen beiden steht eine Übergangsgruppe. Zur ersten Gruppe gehören die ersten Sätze von Nr. 4, 5, 7, 10 und 11. Eine von diesen Sinfonien — die am 16. Januar 1768 komponierte Nr. 7 — setzte Mozart später mit Weglassung der Menuett und einigen Änderungen seiner opera buffa »La finta semplice« vor. Er hat damit den Ouverturencharakter dieser Sinfonie bestätigt.

Die Anfangsallegri aller dieser Nummern bilden ganz in der Weise der sinfonia ein ungetrenntes Ganze, ohne Doppelstrich in der Mitte; ferner enthalten sie alle ein zweites Thema oder den Ansatz zu einem solchen.

Den rein dekorativen Ouverturencharakter tragen am ausgeprägtesten die Hauptthemen von Nr. 4, 7 und 10; die von Nr. 5 und 11 werden durch einen schäferhaft-tändelnden Zug gekennzeichnet, der sich hauptsächlich im zweiten, bisweilen auch im ersten Satz der Theatersinfonie findet. Alle diese Themen sind noch klein, oft nur eine 4taktige Periode, die, um befriedigend zu wirken, sofort wiederholt wird, und inhaltlich unbedeutend und schablonenhaft. Die zweiten Themen setzen, durch einen nachdrücklich betonten Kadenzabschluss von der Übergangsperiode scharf getrennt, ein, im Gegensatz zu vielen Haydnschen, die sich ohne scharfe Trennung dem Übergange anschließen. Ihre Erfindung ist noch unbedeutend, knapp und überwiegend figural. In Nr. 5 ist nur ein Ansatz zum zweiten Thema vorhanden, bestehend aus einem kurzatmigen zweitaktigen

Abschnitt, der mit einer geringen Änderung wiederholt wird. Doch zeigt im Vergleich zum rein homophonen Satz der Hauptthemen das zweite Thema bisweilen schon eine kunstvollere Satzdisposition, gerade wie in der sinfonia. So bewegt sich in der an den zweiten Themenansatz von Nr. 5 anschließenden Gruppe Prim und Sekund acht Takte lang in Imitationen. Im zweiten Thema von Nr. 4 findet sich Umkehrung und Versetzung eines Motivs in verschiedene Stimmen. Im zweiten Thema von Nr. 7 wechseln die Mittelstimmen mit einem charakteristischen Begleitmotiv einander imitierend ab. Das zweite Thema von Nr. 11 bringt in den Mittelstimmen eine Guitarrenbegleitung, durch welche die Melodie teilweise in der unteren Oktav verdoppelt wird.

Die Übergangs- und Schlussgruppen tragen ganz das rauschende Gepräge der sinfonia: die führende Stimme besteht fast durchweg aus etwas verzierter harmonischer Figuration, untermischt mit Tonleiterpassagen. Die Schlussgruppen von Nr. 4 und 7 kadenzieren mit der typischen Schlussformel der italienischen Arie (Notenbeispiel 1).



Der Mittelsatz ist der kürzeste Teil des ersten Satzes; in Nr. 10 umfasst er nur 6 Takte. Mit Ausnahme von Nr. 5 bekümmert er sich gar nicht um den ersten Teil, sondern bringt Neuerfundenes. Nr. 5 hat den größten Mittelsatz und dieser bearbeitet auch vorzugsweise Material des ersten Teils: er begnügt sich aber mit Variierung, Transposition in fremde Tonarten und Verknüpfung mit Neuerfundenem.

Von den Reprisen sind die in Nr. 10 und 11 normal. Nr. 7 beginnt zwar mit dem Hauptthema in der Haupttonart, moduliert dann aber wieder, fügt neue Passagen ein und kehrt erst mit dem zweiten Thema wieder zum ersten Teil zurück. Nr. 4 beginnt gleich mit dem zweiten Thema und erlaubt sich Kürzungen und Varianten. Nr. 5 beginnt gleich mit der ans zweite Thema anschließenden Periode, bringt dafür aber am Schluss des Satzes noch einmal das Hauptthema.

Es erübrigt noch eine Besprechung von Satz, Orchesterbehandlung und Kolorit. Der Satz ist — wie in der Ouverture — homophon, meist noch dreistimmig, da die Bratsche gewöhnlich »col basso« geführt wird. Häufig — im Nachsatz der Hauptthemen oder im zweiten Thema — übernimmt die Bratsche allein den Bass. Das Cello ist noch unzertrennlich vom Bass; nur ein einziges Mal, im zweiten Thema von Nr. 4, vertritt es ihn. In den zweiten Themen macht sich, wie erwähnt, ein Streben nach kunstvollerer Satzdisposition und selbständigerer Führung der Mittelstimmen bemerkbar. — Zu der gewöhnlichen Orchesterbesetzung: Streichquartett 2 Oboen und 2 Hörner, treten in Nr. 7 noch Trompeten und Pauken hinzu, was auf den festlichen Anlass ihrer Entstehung hinweist. Die Bläser beteiligen sich noch nicht selbständig am Satze, sondern werden zur Verstärkung von Melodie, Harmonie und Rhythmus verwendet, bisweilen schon mit Beobachtung eigentümlicher Klangeffekte. So sind die wunderbaren Klangfarben des Horns und der Trompete im pianissimo wirkungsvoll verwertet. Eine Reihe interessanter Klangkombinationen bietet die zwischen Schlussperiode und Mittelsatz von Nr. 7 eingeschobene Episode.

Der Übergangsklasse gehören die ersten Sätze von Nr. 3, 13, 9 und 6 an. In Nr. 3 und 13 sind es die zweiten Themen, die über die sinfonia hinausgehen. Nr. 3 bringt als zweites Thema einen breiten Gesang der Klarinetten, gegen den ein Fagott in Achtelbewegung kontrapunktiert. Außer der selbständigen Haltung dieses zweiten Themas, die der Ouverture fremd ist, erscheint sein Kolorit bemerkenswert. Es ist das einzige Mal in den ersten Sätzen dieser Serie, dass Mozart den Bläsern ein Thema anvertraut. Mit dem vorliegenden Bläsertrio lehnt er sich an das in der französischen Ouverture beliebte Concertino von 2 Oboen und Fagott an, nur dass er die Oboen durch Klarinetten ersetzt, welche in England eben aufgekommen waren[1]). Seine breite gesangliche Struktur verdankt das zweite Thema wohl dem Bestreben Mozarts, möglichst leicht für die Klarinette zu schreiben. Sie ist sehr vorsichtig behandelt; ihr Solo geht nicht über den Umfang einer Sexte hinaus. Ungeachtet seiner Vorliebe für die Klarinette hatte Mozart vor seinem Pariser Aufenthalt i. J. 1778 keine Gelegenheit, sie wieder in der Sinfonie zu verwenden, da das Salzburger Orchester noch keine Klari-

1) Histoire de la Symphonie à orchestre par Michael Brenet, Paris 1882, p. 72: »Les clarinettes avaient fait leur première apparition en Angleterre en 1763, dans l'opéra de Jean Chrétien Bach, Orione ossia Diana vendicata.« Die Angabe ist aber, insofern sie sich auf die erstmalige Verwendung der Klarinette im Orchester überhaupt bezieht, zu beanstanden, da Klarinetten schon früher bei Rameau vorkommen (in »Acante et Céphisse«).



netten besaß. Das Fagott geht meist mit dem Bass zusammen, wird zuweilen auch ähnlich wie das Horn als Füllstimme, aber noch nicht melodieführend verwendet. In Nr. 1—14 erscheint es nur noch einmal wieder, und zwar in zweifacher Besetzung im Andante von Nr. 12. — Das verhältnismäßig schon umfangreiche zweite Thema von Nr. 13 mit seiner volkstümlichen Melodie gehört dem Stimmungskreis der Wiener Schule an. Auch das Kolorit trägt Wienerische und volkstümliche Züge in der Oktavverdopplung der Melodie zwischen Oboe und Bratsche. Spezifisch Mozartisch ist die originelle Disposition des Ganzen, besonders die neckische Unterbrechung der volkstümlichen Liedweise durch die Zwischenwürfe eines neuen aus Prim, Sekund und Bratsche gebildeten Concertinos. Die Schlussperiode hat gar nichts mehr von der italienischen Schablone; ihre Melodie erscheint als ein zarter Nachklang des zweiten Themas und erhält durch die chromatischen Wechselnoten einen leisen Anflug von Schwärmerei. — In Nr. 9 weicht das Hauptthema vom Ouverturentypus ab. Es ist eine Mischbildung: dem in italienischer Weise aus Akkordfiguration gebildeten Vordersatz tritt ein kantabiler Nachsatz gegenüber, wie ihn die Theatersinfonie nicht kennt. Im übrigen trägt der Satz noch ausgeprägten Ouverturencharakter. — Auch das Hauptthema der 1767 zu Wien komponierten Nr. 6 repräsentiert die Mischform. Sein Nachsatz weist nämlich einen gesanglichen Zug auf, den die Oktavverdopplung der Melodie durch die Bratsche — in der Art der Wiener — noch besonders hervortreten lässt. Weit mehr interessiert noch das zweite Thema dieses Satzes. Es ist eins der in dieser Serie seltenen Themen, die schon an den späteren Mozart anklingen. Es liegt ein leiser Anflug von Schwärmerei und Sentimentalität über diesem Thema, welcher es sowohl von der solchen subjektiven Regungen unzugänglichen Ouverture als auch von den schlechthin naiven Stimmungen der Wiener unterscheidet. Formell bekunden sich diese subjektiven Elemente in den nicht direkt der Tonart angehörigen chromatischen Fortschritten von Melodie und Harmonie. Die Übergangsperiode von Nr. 6 bezeichnet einen Fortschritt, indem sie zum ersten Mal den übermäßigen Quintsextakkord bringt. Im Satz sind die geteilten Violen zu bemerken, die im Nachsatz des Hauptthemas und stellenweise im Mittelsatz die Melodie der Primgeigen nach Wiener Manier in der Oktav verdoppeln.

Zu der zweiten Gruppe — derjenigen nämlich, welche sich überwiegend vom italienischen Typus emanzipiert hat und deren Thematik nun entweder Wienerische oder Mozartsche Züge trägt — gehören Nr. 1, 2, 8, 12 und 14. Das Hauptthema von Nr. 1 bildet einen für Mozarts Wesen außerordentlich wichtigen Schlüssel. Schon in diesem ersten Sinfoniethema, das Mozart — er war

damals 8 Jahre alt — überhaupt schrieb, tritt seine »kantabile« Musiknatur frappant in die Erscheinung. Auf einen kurzen, frischen Vordersatz folgt ein breiter fromm gestimmter Gesang von fast dreifachem Umfang — ein für die damalige Sinfonie ganz ungewöhnliches Phänomen! Welche Richtung Mozarts Sinfoniereform nehmen wird, das deutet dieses erste Thema schon unverkennbar an: einen Hauptpunkt des Satzes, der bis dahin von figuralen Bildungen besetzt war, nimmt hier zum ersten Male der breite Gesang in Besitz. Auch die zweite Themagruppe dieses Satzes unterscheidet sich wesentlich vom italienischen Ouverturentypus; namentlich die frische, flotte Fortemelodie gehört entschieden dem Stimmungskreis der Wiener Schule an. Ein Resumé über den Satz ergiebt also die wichtige Thatsache, dass Mozart an den thematischen Hauptpunkten dieses seines allerersten Sinfoniesatzes gar nicht vom italienischen Ouverturentypus ausgeht, sondern teils seiner eigenen spezifisch kantabilen Musiknatur nachgiebt, teils sich dem Stimmungskreis und der Formgebung seiner Landsleute, der sog. Wiener Schule, zuneigt. — Auch die angeblich 1764 komponierte Nr. 2 weicht wesentlich vom Ouverturentypus ab. Wilder[1]), dem sich Brenet[2]) anschließt, zweifelt das Jahr 1764 als Entstehungszeit dieser Sinfonie hauptsächlich darum an, weil in Nr. 2 schon ein Menuett erscheint, während die ebenfalls auf der englischen Reise komponierten Nrn. 1, 3, 4 und 5 eine solche noch nicht aufweisen, dieselbe vielmehr erst in der 1767 zu Wien komponierten Nr. 6 wieder auftaucht und von jetzt an mit wenigen Ausnahmen ständiger Sinfoniesatz wird. Er will Nr. 2 daher unter Berufung auf O. Jahn[3]) unter die Wiener Sinfonien der Jahre 1767 und 1768 verlegt wissen. Mit Recht macht Wilder auf den Unterschied zwischen Nr. 2 und den anderen Sinfonien der englischen Reise aufmerksam. Dieser Unterschied besteht aber nicht allein in der Einführung der Menuett[4]), sondern auch in den erheblichen Abweichungen des ersten Satzes vom Ouverturentypus. Das Hauptthema dieses Satzes unterscheidet sich durch seine völlig ausgebildete und abgerundete Melodie von der Theatersinfonie. Das Rhythmische prävaliert im Hauptthema. Seine logische Entwicklung aus zwei rhythmisch scharf begrenzten Motiven bei streng regelmäßiger metrischer Gliederung, sowie die Benutzung des absteigenden gebrochenen Tonikadreiklangs in der Schlusswendung von Melodie und Bass der ersten Periode, verleihen ihm einen marschartigen Charakter,

1) M. Wilder: Mozart, l'homme et l'artiste, p. 28.
2) Hist. de la Symph., p. 73.
3) W. A. Mozart, I, p. 561.
4) Brenet beschränkt sich darauf, dies eine Moment anzuführen.

der durch den gleichmäßigen Viertelschritt des Basses noch verstärkt wird. Eine Übergangsgruppe mit dem typischen Passagen- und Figurenwerk der Theatersinfonie und ein zweites Thema fehlt. Der erste Teil ist vielmehr ausschließlich aus den beiden rhythmischen Grundmotiven entwickelt, die nicht nur in der Primmelodie, mit welcher der Sekund meist rhythmisch zusammengeht, sondern auch in Bass und Bratsche verwertet werden. Der Bass ist im Vergleich zu den anderen Sinfonien der ersten Jahre schon sehr selbständig, in durchaus marschmäßiger Rhythmik geführt. Der Mittelsatz bringt zwar melodisch teilweise Neues, wird aber rhythmisch vollständig von dem ersten Hauptmotiv des ersten Teils beherrscht. Dieses Motiv wird gegen Ende des Mittelsatzes in hübschen Imitationen zwischen Geigen und einer Kombination von Oboen, Bratschen und Bässen verarbeitet. In seinem Zusammenhang mit dem ersten Teil und in seinem rhythmisch logischen Aufbau überragt dieser Mittelsatz den Ouverturentypus und erinnert schon an die Haydnsche Durchführung. Doch muss betont werden, dass er diese beiden Momente nur der einheitlichen Durchführung eines sehr primitiven rhythmischen Motivs verdankt, einer Durchführung, wie sie sich ganz ähnlich schon im Marsche findet. Alles in Allem genommen erregt der marschartige Charakter dieses Satzes, aus dem sich dann auch sein interessanter über den Ouverturentypus hinausgehender Mittelsatz erklären würde, ferner die Einführung der Menuett, welche in Nr. 3, 4 und 5 wieder verschwindet, um erst in Nr. 6 wieder aufzutauchen, schließlich die archaistische Bezeichnung des Trios als »Menuetto II« — alles das erregt die Vermutung, dass Nr. 2 ursprünglich als Serenade angelegt ist: Die Serenade beginnt mit einem Marsch und enthält auch eine Menuett, für deren Trio sich bisweilen noch der Name »Menuetto II« erhalten hat. Auf jeden Fall muss in der Anlage und der Thematik von Nr. 2 eine entschiedene Hinneigung Mozarts zur Wiener Schule erblickt werden. — Im ersten Satz der im Dezember 1768 zu Wien komponierten Nr. 8 überwiegen die Mozartschen Züge. Trotzdem sind die Grundzüge des italienischen Ouverturenstils noch eben zu erkennen: der festlich weihevolle Grundton, die beweglichen Passagengruppen, sogar die Arienkadenz. Ein eigentliches zweites Thema fehlt, wie in der vor-Hasseschen Periode. Das Hauptthema hat die Ouverturenschablone abgeworfen, es ist ein ungewöhnlich groß angelegter Mozart. Der Vordersatz mit seinen breiten Noten und kolossalen Intervallen überschreitet mit dem *c* im vierten Takte schon die Grenzen der Tonart. Das *c*, dazu noch gegen den metrischen Accent durch einen wuchtigen Forteeinsatz der Bläser betont, leitet in einen Nachsatz über, der in kühnen Anläufen aufwärts stürmt. In dem anschließenden Metrum

werden die Stöße gegen den metrischen Accent noch fortgesetzt. Ein Thema mit so reckenhaft kühnen Zügen kommt in den Mozartschen Jugendsinfonien kaum wieder vor. Den Übergang zur Passagengruppe bildet ein Abschnitt mit knappem, stockendem Rhythmus, der gleich piano in Moll repetiert. Und jetzt löst sich die straffe Rhythmik des Hauptthemas in den weichen Fluss gesanglicher Sechzehntelpassagen auf, der nur einmal durch einen Trugschluss unterbrochen wird. Diese Passagen sind im Gegensatz zu dem rein instrumentalen Figurenwerk der Ouverture als gesangliche Koloratur gedacht; ein überströmendes Gefühl ergießt sich in ihnen, das sich noch nicht zu festen gesanglichen Formen zu dichten vermag, dieselben aber schon andeutet. Diese Passagengruppe hebt sich durch ihre weiche gesangliche Haltung wirkungsvoll von dem straffen männlichen Hauptthema ab: der Keim zu dem kantabilen zweiten Thema, das Mozart später als kontrastierendes Moment in den ersten Teil einführte, ist hier schon vorhanden. Der Mittelsatz hält sich zwar fast ausschließlich an den ersten Teil, begnügt sich aber mit modulatorischer Durchführung und Variierung. Die Reprise bringt den ganzen ersten Teil, aber mit einigen Änderungen.

Die Hauptthemen von Nr. 12 und 14 sind »Wiener Schule«. An die Stelle der nach Inhalt und Umfang dürftigen, dekorativen Ouverturenthemen sind hier gesangliche, von elastisch-lebensvollem Rhythmus getragene Melodien getreten, die durchaus dem Wienerischen Stimmungskreis angehören. Die Übergangsgruppe von Nr. 12 zeigt darin einen bedeutenden Fortschritt, dass sie neben harmonischer Figuration zwei plastische, scharf kontrastierende Motive und damit energisches, fast dramatisches Leben in den Satz bringt. Das zweite Thema steht hinter dem ersten in der Erfindung zurück. Es kommt dem gleichzeitigen deutschen »Lied im Volkston« und dem Singspiel in Gehalt und Struktur nahe; dadurch und auch durch das volkstümliche Kolorit — Oktavverdopplung der Melodie zwischen Oboen und Geigen — nähert es sich der Wiener Schule. Es hat einen pastoralen Zug, wie er sich etwa in »Bastien et Bastienne« ausspricht. Doch kommt hierbei nur der achttaktige Vordersatz des zweiten Themas in Frage; der übliche rauschende Nachsatz mit seiner Achtelfiguration im Bass und den Tremoloharmonien in den Oberstimmen trägt italienische Physiognomie. Neu dagegen und fortschrittlich ist das Zurückgreifen der Schlussperiode auf das Hauptthema, zugleich ein Beweis für die größere Bedeutung des Hauptthemas. In Nr. 14 gehört ebenfalls das Hauptthema dem Stimmungskreis der Wiener Schule an, eine schwellende, lebensfrohe Melodie, die nichts mehr von der Ouverturenschablone an sich trägt, und die den Höhepunkt dessen

bezeichnet, was Mozart bisher an thematischer Erfindung in den ersten Sätzen darbot. In der Disposition und Instrumentation der Hauptthemagruppe schließt er sich hier zum ersten Mal an Haydn an: Er beginnt den Satz piano mit zwei Violinen und lässt erst nach der ersten Periode das Tutti forte folgen. Auch in der Diktion zeigen sich Haydnsche Züge: so die emphatische Steigerung und der Abschluss des zweiten Themas durch eine Fermate. Die Übergangsgruppe bekundet darin einen Fortschritt, dass sie zuerst im Prim, dann in Bratsche und Bass das rhythmische Hauptmotiv des Hauptthemas zu Grunde legt und somit den Zusammenhang mit demselben wahrt. Die Akkordverbindung ist aber noch schablonenhaft. Das zweite Thema fällt, wie das analoge von Nr. 12, in der Erfindung gegen das Hauptthema ab, interessiert aber durch seinen kunstvolleren Satz: durch imitatorische Einsätze von Prim, Sekund und Bratsche und durch ein Wechselspiel mit kurzen Motiven zwischen Prim und Sekund, das deutlich den befreienden Einfluss des Konzerts auf Satz und Instrumentation der Sinfonie offenbart. Die Schlussgruppe mit ihren großen Melodieintervallen, den kadenzartigen Solopassagen, und der breiten Arienkadenz zeigt starke Beeinflussung durch Bravourarie und Konzert. Das Kolorit von Nr. 14 ist dadurch verändert, dass die Oboen zum ersten Mal und nicht wieder durch Flöten ersetzt werden, die bisher nur im zweiten Satz verwendet wurden. Eine starke fortschrittliche Einwirkung des Konzerts bekundet das unbegleitete zweitaktige Solo des Bläserquartetts (2 Flöten und 2 Hörner): Ein selbständiges Bläsersolo kam mit Ausnahme von Nr. 3 bisher im ersten Satz nicht vor. Auch im Mittelsatz werden die Flöten solistisch verwendet, die Hörner sind, wie schon oft, mit den Bratschen kombiniert.

Die zweiten Sätze von Nr. 1—14.

Die zweiten Sätze entsprechen — wie es auch in der Ouverture überwiegend der Fall ist — in der Formbildung dem erweiterten Liede oder Tanze. Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13 und 14 bestehen aus zwei repetierenden Teilen, Nr. 5, 10 und 11 sind ungeteilt. Das Andante von Nr. 10 hängt noch nach Ouverturenart mit dem ersten Satze zusammen. In Molltonarten stehen Nr. 1, 3 und 5. Die Mittelsatzperiode dieser Mollsätze bringt das Hauptthema oder Teile desselben in der Paralleldurtonart, in den übrigen Mittelsätzen wird eine Wendung des Hauptthemas in der Dominanttonart oder modulatorisch durchgeführt; die ungeteilten in Dur stehenden zweiten Sätze haben als Mittelsatz nur eine ganz kurze Überleitung, die den ersten Teil gar nicht berücksichtigt.

Die zweiten Sätze von Nr. 1, 3, 4, 8, 10 und 11 gehören ganz der Ouverture an. [In Nr. 1 ist von ausgeprägter Melodiebildung noch gar nicht die Rede. Ein instrumentenmäßig figurales Bassmotiv geht durch den ganzen Satz mit Ausnahme einer modulatorischen Periode des Mittelsatzes. Die Oberstimmen halten hartnäckig an einer Achteltriolenbewegung fest, von den Bläsern (2 Oboen und 2 Hörner) in gehaltenen Harmonienoten verstärkt. Auch die Intervallfolge der Bläserstimmen ist nicht mehr oder weniger melodisch, wie jede Stimmenfortschreitung einer richtigen Harmoniefolge. Einen bestimmten Stimmungsgehalt bringt das Andante daher nicht zum Ausdruck: Es ist, wie so viele ähnliche Ouverturensätze, tönend bewegte Form.

Die folgenden Nummern enthalten schon eine ausgeprägte Melodie; doch ist sie in Nr. 3 und 4 noch sehr kurzatmig und mehr instrumental als gesanglich. In Nr. 3 wird das Hauptmotiv bei der Melodiebildung stark benutzt, auch kommt schon eine ausdrucksvolle Melodiewendung vor: die gebundene kleine Septe. In der Quintkadenz des ersten Teils zeigt sich die Einwirkung der allmächtigen italienischen Arie. Die Grundstimmung von Nr. 3 ist die seufzer- und thränenreiche des 18. Jahrhunderts; nichtsdestoweniger bringt der Mittelsatz mit typischer Regelmäßigkeit die eben noch in Wemut zerfließende Mollmelodie in Dur.

Nr. 4, 8 und 11 stehen unter dem Zeichen der Schäferpoesie. Der »lange Geschmack« — um eine in Mozarts Briefen vorkommende Wendung zu gebrauchen — herrscht in ihnen vor, d. h. der Stil ist im Verhältnis zu dem dürftigen Inhalt von einer idyllischen Breite und ergeht sich in zahlreichen Wiederholungen. In Nr. 10 und 11 stockt der melodische Fluss stellenweise ganz, so dass man nur die Guitarrenklänge der Begleitung hört. Im Ganzen ist in den Nrn. 8, 10 und 11 die Erfindung nicht mehr so kurzatmig, wie in Nr. 3 und 4; auch sind in ihnen die Melodieschnörkel im Rokokkogeschmack, wie sie Nr. 4 aufweist, schon verschwunden. Die Melodiebildung ist im Gegenteil, übereinstimmend mit dem pastoralen Grundton, einfach und schmucklos, aber auch noch schablonenmäßig und steif.

In der Handhabung der Technik, in Satz und Kolorit, schreitet Mozart rascher vorwärts, als in der thematischen Erfindung. Dieselbe Erscheinung trat schon in den ersten Sätzen hervor und ist überhaupt für seine künstlerische Entwicklung charakteristisch. Gegenüber dem rein homophonen Satz von Nr. 1 zeigt Nr. 3 schon Fortschritte: die Mittelstimmen treten hier in vereinzelten Nachahmungen und beim Übergang von einer Periode in die andere selbständiger hervor. Im Mittelsatz setzen alle vier Stimmen des Bogenquartetts nach einander imitatorisch ein.

Die kurze Mittelsatzperiode von Nr. 4 enthält hübsche imitatorische Arbeit, an der sich alle Stimmen beteiligen, sogar die Hörner, den Prim verstärkend. Auch sonst bringt Nr. 4 vereinzelte Nachahmungen zwischen Prim und Sekund und zwischen Prim und Bass. Noch wichtiger ist es, dass die Melodie, die noch in Nr. 3 für den Prim reserviert blieb, in Nr. 4 fünf Takte lang in die Mittelstimmen verlegt wird. In Nr. 8 führt der Prim durchweg die Melodie, aber der Bass tritt ihm schon ziemlich selbständig, meist in Gegenbewegung, gegenüber, und auch die Mittelstimmen versuchen, soweit sie sich nicht an diese beiden Hauptfaktoren anschließen, einen selbständigen Gang.

Die Orchesterbesetzung weist in Nr. 8 nur Bogenquartett auf, in Nr. 4 außerdem noch zwei Hörner, in Nr. 1, 10 und 11 noch zwei Hörner und zwei Oboen, in Nr. 3 noch zwei Klarinetten und Fagott. Klarinetten und Fagott, ein Anklang an das alte »Bettlertrio«, werden in Nr. 3 ausnahmsweise schon zwei Takte lang solistisch verwendet: wieder eine Beeinflussung des Kolorits durch das Konzert. Sonst sind sie aber nur zur Verstärkung von Melodie, Harmonie und Rhythmus gebraucht. In derselben Weise werden auch in Nr. 1 und 4 Oboen und Hörner verwendet. Mehr Beachtung findet der eigentümliche Klangcharakter der Oboen in Nr. 10 und 11. Sie führen hier teilweise schon die Melodie im Wiener Unisono der Oktav mit den Geigen zusammen; besonders in Nr. 11 erhält das Thema seine charakteristische pastorale Färbung erst mit dem Eintritt der Oboen. Nr. 11 geht überhaupt, vom Konzert beeinflusst, in der freieren Behandlung der Bläser schon einen Schritt über die Theatersinfonie hinaus. Es entspinnt sich hier — nach Mannheimer Art — ein kurzer Dialog zwischen einem selbständigen Bläserquartett (zwei Oboen und zwei Hörner) und einem Streicherensemble (Prim und Sekund, in der Oktave verdoppelt durch die erste und zweite Bratsche). Auch sonst zeigt Nr. 11 interessante Klangeffekte. Die schon erwähnte Stelle, wo über Sechzehntelharpeggien der Bratschen und Pizzicatoschlägen der Geigen die Oboen vier Takte lang ihr *h* aushalten, wirkt nur durch ihr Kolorit. Schließlich ist in Bezug auf Instrumentation noch die häufige Melodieverdopplung in der Oktave hervorzuheben, teils zwischen erster Oboe und erster Geige, teils zwischen erster und zweiter Geige, teils zwischen erster Geige und Bratsche. Diese wohl aus der Volksmusik herstammende Instrumentationsweise, gegen welche Männer strengerer Observanz, wie J. A. Hiller, energisch Front machten[1]),

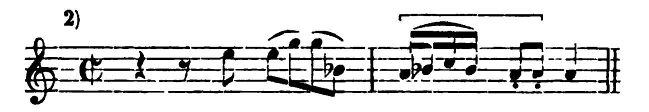
1) »Wöchentl. Nachrichten«, 1768, III, p. 106: »Aber sollte das seltsame Gemisch der Schreibart . . . . . bisweilen nicht eine üble Wirkung thun? Des widerwärtigen Octavirens der zweiten Violin oder einer anderen tiefen Stimme mit der ersten Violin zu geschweigen.«

kam in den sechsiger Jahren in der Wiener Schule auf. Ihre und die häufigere Anwendung des Unisono wird von Musiklitteraten jener Zeit als Neuerung Haydns bezeichnet[1]).

Schlossen sich die besprochenen Sätze trotz einzelner Fortschritte in Satzart und Kolorit in der Thematik noch eng an die Ouverture an, so beginnen die übrigen schon darüber hinauszugehen. Der zweite Satz von Nr. 2 ist der erste und einzige unter den Andantes von 1—14, dessen Thema deutlich an das Volkslied anklingt. Daneben enthält er aber auch noch genug zopfige und konventionelle Wendungen. Doch muss das volkstümliche Moment in Nr. 2 um so mehr hervorgehoben werden, als schon die Haltung des ersten Satzes und der Menuett darauf hinweisen, dass diese Nummer ursprünglich als Kassation angelegt war.

In Nr. 7 und 9 sind es einzelne thematische Wendungen, deren schwungvoller Gesang sich über den konventionellen und überwiegend instrumentalen Ouverturenstil erhebt: In der sehr knapp gehaltenen Nr. 7 das erste Metrum des Themas, in Nr. 9 der Wechselgesang zwischen Prim und Flöte, der zugleich koloristisch bedeutsam, wieder die befreiende Einwirkung des Konzerts auf Instrumentenbehandlung und Satz der Sinfonie bekundet. Auch in Nr. 12 ist die Erfindung noch ungleichmäßig: der Satz beginnt mit einer schwungvollen Kantilene, gegen die das zweite Thema in der Erfindung abfällt. Es zeigen sich hier schon melodische Verzierungen, wie sie sich auch bei Haydn und Dittersdorf finden und in der Wiener Schule beliebt zu sein scheinen (Notenbeisp. 2). Ähnliche Melismen haben Nr. 13 und 14. In

2)



diesen beiden ist Erfindung und Melodiebildung nicht mehr ungleichmäßig, sondern schon einheitlich und abgerundet. Nr. 13 ist im galanten Rokokkogeschmack geschrieben, etwa im Stil eines Ständchens, wozu auch die Guitarrenbegleitung passt. Die zierliche Melodiebildung zeigt aber doch auch schon Mozartsche Liebenswürdigkeit und Grazie. Noch mehr ist das in Nr. 14 der Fall. Ja, dort lässt der chromatisch abwärts gehende Gesang im 13. Takte schon einen spezifisch Mozartschen Zug erkennen: den ganz eigenartigen Schmelz seiner »Kantabilität«.

In Bezug auf Satz und Kolorit kann man Nr. 14 als Höhepunkt der besprochenen Andantesätze bezeichnen. Es enthält zwar keine imitatorische Arbeit, durch die sich Nr. 12 auszeichnet,

1) C. L. Junker, Zwanzig Komponisten. Bern 1776, p. 67.

keinen Wechsel der Melodie zwischen Prim und Bass, wie in Nr. 7, aber die begleitenden Stimmen sind gewandt und fein nuanciert behandelt. In der Art der Bewegung der einzelnen Begleitstimmen sowohl unter einander wie im Verhältnis zur Melodie findet eine fortwährende Abwechslung statt, indem bald die eine, bald die andere harmonische Figuration übernimmt, sich der Melodie rhythmisch anschließt, ihr in Gegenbewegung entgegenstrebt oder mit einem charakteristischen Begleitmotiv hervortritt. Wenn eine Melodiephrase wiederholt wird, so repetiert die Begleitung nicht notengetreu, sondern mit feinen Satzänderungen.

Die Besetzung dieser Andantes weist in Nr. 2, 7 und 13 nur Bogenquartett auf, dazu noch in Nr. 9 Flöten, in Nr. 12 Flöten und Fagotte und in Nr. 14 Oboen. Die Verwendung der Bläser bietet nichts wesentlich Neues.

Die bedeutendsten unter den zweiten Sätzen von Nr. 1—14 nach zwei verschiedenen Richtungen hin; sind die Andantes von Nr. 5 und 6. Nr. 6 baut sich auf einer breiten schwungvollen Kantilene auf. Sie ist im italienischen Gesangsstil geschrieben, wie die Melodiebildung und die Bravourkadenz zeigt, weist aber schon Mozartsche Innigkeit der Empfindung und in dem chromatischen Gesang von Takt 9—11 einen Ausdruck für tiefere seelische Regungen auf, wie er speziell Mozart eigen ist. Die Melodie führen die Primgeigen con sordino, das begleitende Streichorchester ist ganz als Guitarre behandelt: Bässe und Sekund pizzicato vor- und nachschlagend, die Bratschen in harmonischer Sechzehntelfiguration col arco, dazu zwei Flöten und zwei Hörner schattierend. Die auffallende Haltung dieses Andante, seine vokale Melodiebildnng und die primitive Begleitung erklärt sich daraus, dass es ursprünglich für Gesang geschrieben, und zwar Bearbeitung eines Duetts aus der lateinischen Schuloper »Apollo et Hyacinthus« vom selben Jahre ist.

Das Andante von Nr. 5 steht in der für Mozart bedeutungsvollen Tonart G moll; es ist noch ungeteilt und von knappem Umfang. Es gelangt hier schon eine tief und wahr erfasste elegische Stimmung zum Ausdruck und eine Steigerung der Empfindung, die für einen elfjährigen Knaben erstaunlich ist. Diese Momente gesteigerten Ausdrucks fallen nicht mehr — wie früher — aus dem Rahmen des Ganzen heraus; vielmehr bildet der Satz ein organisch entwickeltes Ganze, in dem sich schon die natürliche Hebung und Senkung einer seelischen Bewegung widerspiegelt. Dass als Höhepunkt, als Mittelsatz, das in die Paralleldurtonart transponierte Hauptthema erscheint, darin folgt Mozart noch dem herrschenden Gebrauch. Das Hauptthema selbst aber ist von der Weichlichkeit des Ausdrucks, die in der sinfonia

an dieser Stelle vorherrscht, vollkommen frei: es verleiht der Klage einen einfachen und eindringlichen Ausdruck. Die gesangliche erste Periode schließt mit einem rauhen instrumentalen Forte unisono des Streichquartetts. Die zweite Periode führt in zwei wirkungsvollen Crescendi zum Mittelsatz. Die Steigerung ist durch die meisterhafte freie Engführung eines Motivs, das in seiner herben Kraft an Bach erinnert, und durch den verschärften Ausdruck von Harmonie und Melodie erzielt. Die Engführung erfolgt zwischen Prim und Sekund, aber auch Bratsche und Bass beteiligen sich in rhythmischen Imitationen daran. Die Harmonie hat durch chromatische Fortschreitungen gesteigerten Ausdruck erhalten — der Bass ist sechs Takte lang chromatisch geführt —, die Melodie durch die übermäßige Quart *es — a*, den bei den Alten streng verpönten Tritonus. Mit dem Eintritt des Hauptthemas in der Paralleldurtonart ist der Höhepunkt des Satzes erreicht. Zur Überleitung in die Reprise wird eine Variante des Crescendomotivs benutzt.

Die Bläserbehandlung (2 Oboen und 2 Hörner) ist fein, bietet aber nichts Neues. Die Oboen leiten — wie in Nr. 4 —, bisweilen mit den Bratschen kombiniert, von einem Metrum ins andere über. Nur ein einziges Mal, im Mittelsatz, treten sie mit einer Nachahmung selbständig hervor.

Finalsätze von Nr. 1—14.

Die Finalsätze von Nr. 1—14 sind teils in der zweiteiligen erweiterten Tanzform, teils in der Rondoform geschrieben. Während die letztere in der Ouverture nur ganz vereinzelt auftauchte, erscheint sie bei Mozart schon in 5, resp. 6 von 14 Fällen. Das Rondo war zugleich mit der Suite um die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückgetreten, und erst die Wiener kamen wieder darauf zurück, indem sie es als letzten Satz in die Sinfonie einführten. Diese Neuerung der Wiener begegnete vielfachem Widerspruch. Noch 1776 machte der Pastor Junker Dittersdorf daraus einen Vorwurf [1]). Die erhöhte Pflege des Rondos ist also für Mozarts historische Stellung in der Sinfonie bedeutsam: er schließt sich darin an die Wiener Schule an.

In der zweiteiligen Form sind die Nrn. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11 und 14 geschrieben. Dieselbe gleicht zunächst noch — wie in

1) »Zwanzig Komponisten«, eine Skizze von Carl Ludwig Junker. Bern 1776, p. 28: »Aber wenn ich mir denke, wie er fürs Rondo, wenigstens für den deutschen Epoche macht — was soll ich dazu sagen .... Ditters würde mir in einem weit vortheilhafteren Licht erscheinen, wenn er selbst und seine Nachahmer mit dieser Erfindung nicht zu verschwenderisch umgegangen wären; wenn sein Rondo selbst oft weniger populären Ton hätte ....«

der Ouverture — der des erweiterten Tanzes und Liedes; allmählich aber erhält der erste Teil eine geregeltere und kunstvollere Gliederung, und es entwickelt sich die Form des ersten Sinfoniesatzes. In den Nrn. 2, 4 und 7 tritt ein zweites Thema noch nicht deutlich und abgesondert hervor. Die Reprisen dieser Sätze sind noch unregelmäßig. Sie lassen entweder das Hauptthema ganz fort und beginnen, Nr. 7 gleich mit der zweiten Hälfte, Nr. 4 gleich mit dem Schlusse des ersten Teils, oder es wird — in Nr. 2 — Mittelsatz und Reprise vermengt, indem nach Eintritt des Hauptthemas in der Tonika noch wieder Neues gebracht und die Haupttonart verlassen wird. Nr. 6 und 8 haben schon ein ausgebildetes zweites Thema, doch ist es nur in Nr. 6 durch eine nachdrücklich betonte Kadenzcäsur von der vorhergehenden Periode getrennt; ihre Reprisen sind noch anomal. Nr. 3 hat außer dem ersten und zweiten noch ein drittes Thema, sowie schon eine normale Reprise. Nr. 14 endlich ist nicht nur normal gebaut, sondern auch schon durchaus in der Weise des ersten Sinfoniesatzes gegliedert.

Die beiden Zwischensätze von Nr. 5 sind noch kurz und unselbständig. Der tonale Gegensatz zum Hauptthema ist nur im ersten Zwischensatze ausgeprägt, der schon in den ersten Takten in die Dominanttonart moduliert; der zweite hält nach einigen Ausweichungen noch an der Haupttonart fest. In den folgenden Sätzen weist die Form schon eine bedeutsame Entwicklung auf. Während in Nr. 5 das Hauptthema schlechthin mit wenig selbständigen Nebensätzen abwechselt, zeigt sich jetzt das Bestreben, einen Mittelsatz zu gewinnen, der einen ergänzenden Kontrast zu den übrigen Teilen bildet und um den sie sich symmetrisch gruppieren können. Es ist der zweite Zwischensatz, der in den nächsten Nummern ein neues kontrastierendes Thema, eine kontrastierende Tonart und selbständige, abgeschlossene Gliederung erhält, und um den, als Mittelsatz, sich auf der einen Seite Hauptthema, erster Zwischensatz und erste Wiederholung des Hauptthemas, auf der anderen Seite zweite Wiederholung des Hauptthemas und Koda gruppieren. Von einer Durchführung im Mittelsatz ist noch nicht die Rede. In dieser ersten Gruppe von Finalsätzen besitzt die Rondoform noch nicht die spätere sonatenmäßige Durchbildung, sondern setzt sich schlechthin aus einer Reihe von einheitlich gruppierten Sätzen zusammen. Das ist in Nr. 13 und zum Teil in Nr. 12 auch äußerlich markiert: das Finale von Nr. 13 enthält fünf durch Doppelstriche abgetrennte Teile, von denen jeder der ersten vier repetiert. Der erste Teil umfasst das Hauptthema, der zweite den ersten Zwischensatz und die erste Wiederholung des Hauptthemas, der dritte den ersten Teil des zweiten Zwischensatzes,

der vierte den zweiten Teil des zweiten Zwischensatzes und der nicht repetierende fünfte Teil die zweite Repetition des Hauptthemas und die Koda. In Nr. 12 ist der zweite Zwischensatz durch Doppelstriche abgetrennt und in zwei Reprisen gegliedert. Nr. 9 versucht durch Einführung eines dritten Zwischensatzes eine Erweiterung der Rondoform, die aber in Nr. 10, 12 und 13 wieder aufgegeben wird. In Nr. 9 wird der dritte, in Nr. 10, 12 und 13 der zweite Zwischensatz schon besonders betont und erscheint als Mittelpunkt der ganzen Form. Er ist in der Weise der Tanz- und Liedform gegliedert, bringt ein neues Thema im Moll der Tonika oder in der Parallelmolltonart und hebt sich so selbständig vom ersten Zwischensatze und vom Hauptthema ab, zu dem er in ergänzendem Gegensatze steht. Der erste Zwischensatz — in allen vier Nummern in der Dominanttonart — tritt hinter dem Mittelsatze zurück. In Nr. 12 spinnt er das Hauptthema teils variierend aus, teils transponiert er direkt Teile desselben, erscheint also schon als eine Art von Durchführungssatz. In Nr. 9, 10 und 13 erscheint er zwar als Zwischensatz, kontrastiert aber nicht mit dem Hauptthema, sondern trägt einen mehr ergänzenden Charakter und steht an Bedeutung und Umfang weit hinter dem Mittelsatze zurück. In Nr. 9, wo der Versuch gemacht wird, die Form durch Einführung eines dritten Zwischensatzes zu erweitern, liegt der Hauptaccent auf diesem, und der zweite Zwischensatz wird dadurch fast erdrückt: er gleicht einer Variation und hält trotz einzelner Ausweichungen an der Tonika fest. Den Schluss in sämtlichen Sätzen bildet eine mehr oder weniger umfangreiche Koda.

Eine abweichende, eigentümliche Gestaltung zeigt das Presto von Nr. 1. An die Hauptthemagruppe schließt sich ein umfangreicher selbständiger Seitensatz, der schon in der ersten Periode in die Dominanttonart moduliert und mit nachdrücklich betonter Ganzkadenz in derselben schließt. Das Ganze repetiert nun und nach einer zwölftaktigen Überleitung schließt der Satz mit nochmaliger Repetition des Hauptthemas. Mit dem Sonatensatz hat diese Gestaltung keine Ähnlichkeit, da ein Mittelsatz ganz fehlt und der Seitensatz nicht in der Haupt-, sondern in der Dominanttonart wiederholt wird. Darin, dass das Hauptthema dreimal unverändert in der Tonika wiederkehrt, nähert sich der Satz der Rondoform.

Der Ouverture am nächsten stehen unter den Finalsätzen von Nr. 1—14 die Nrn. 4, 7 und 11. Ihr Stimmungsgehalt ist ein allgemeiner und objektiver, es ist die rauschende Lustigkeit des Ouverturenprestos, das noch keine hervortretenden Einzelzüge aufweist und nichts weiter ist und sein will, als ein anregendes Tonspiel. Nr. 4 und 7 haben außer dem Hauptthema kein

zweites, sondern nur figurale Bildungen. Der Vordersatz des Hauptthemas von Nr. 4 ist ausgeprägt italienisch, nichts weiter als eine verzierte Wiederholung des tonischen Akkords. In den typischen Kadenzen am Schluss des ersten Teils bekundet sich der Einfluss der italienischen Arie. Das Hauptthema von Nr. 7 erinnert, wie die Mehrzahl der Ouverturenpresti, durch das starke Hervortreten der Rhythmik an den Tanz. Die beiden Rhythmen, die es bringt, der ungestüme punktierte Achtelrhythmus des Vordersatzes und die leichte Achteltriolenbewegung des Nachsatzes, beherrschen den ganzen Satz. Auch die regelmäßige metrische Gliederung ist durchaus tanzmäßig. Nr. 11 hat schon ein zweites Thema, doch ganz ohne individuelle Züge. Es herrscht darin, wie im ganzen Satz, eine leichtfüßige Achteltriolenbewegung vor; wo die Melodie dieselbe fahren lässt, nimmt die Begleitung sie auf. Der Vordersatz des Hauptthemas besteht aus einem in Vierteln auf- und abwärtssteigenden gebrochenen Akkord, im Nachsatz machen sich schon die Achteltriolen bemerkbar. Die Methode des Mittelsatzes in diesen drei Nummern ist dieselbe wie im ersten Satz: er besteht aus Transposition und modulatorischer Durchführung von Partien des ersten Teils, oder bringt außerdem noch Neues, wie in Nr. 4. Von einer thematischen Verarbeitung im Haydnschen Sinne ist noch nicht die Rede.

Auch Nr. 12, 13 und 9 — alle drei in der Rondoform — zeigen noch keine individuellen Züge. Doch während in der sinfonia das Rondo nur ganz vereinzelt und in der einfachsten Form des Wechsels zwischen Hauptthema und Zwischensatz auftritt, liegt hier schon eine Ausgestaltung der Form und eine Kontrastierung innerhalb derselben vor. Der zweite Zwischensatz hebt sich durch seinen Mollcharakter und seine selbständige Gliederung wirksam heraus. Besonders der zweite Zwischensatz von Nr. 12 trägt scharfe Kontraste in den Satz hinein, sowohl durch sein Mollthema mit dem charakteristischen Sekundschritt, als durch dessen Durgegensatz, welcher zugleich durch sein Unisono und seine gestoßene Achtelfiguration kontrastiert. Auch im zweiten Zwischensatz von Nr. 9 tritt eine eintönige Mollmelodie, von chromatischen Harmoniefolgen gehoben, stark hervor. In der Instrumentation zeigt sich schon die Wienerische Oktavverdopplung der Melodie durch eine Unterstimme, hier durch den Sekund.

In den Nrn. 2 und 5 ist die Satzform zwar noch wenig entwickelt: in Nr. 2 tritt der Seitensatz noch nicht deutlich hervor und Nr. 5 weist noch die einfachste Rondoform auf, ohne kontrastierenden Zwischensatz und einheitliche Gruppierung der Teile. Aber in ihren Hauptthemen zeigen sich schon Wiener Züge. In Nr. 2 ist der Vordersatz noch italienisch, in Nr. 5 aber schon

das ganze Hauptthema Wienerisch. Durch seinen elastischen, schwungvollen Rhythmus, seine ausgelassenen Intervallensprünge und den jugendlich ungezwungenen Ausdruck sticht es von der gleichmäßigen, etwas steifen und konventionellen Lustigkeit des Ouverturenfinale ab. Die Diktion ist in Nr. 2 noch sehr knapp und kindlich, verrät aber das äußerst lebhafte Temperament des jungen Mozart. Er liebt noch mehr die Unterbrechungen und Gegenüberstellungen, als den gleichmäßigen, wohlgesetzten Vortrag. Die Gegenüberstellung eines piano gehaltenen Motivs in Prim und Sekund mit einem Forte unisono aller Streicher, sowie der taktweise Wechsel zwischen verschiedenen Orchestergruppen kommt häufig vor und macht ihm entschieden Spaß. In Nr. 5 ist die Diktion schon fließender und abgerundeter: ein taktweiser Übergang der Melodie von einem Instrument zum andern kommt nicht mehr vor, sie ist vielmehr ausschließlich den Primgeigen reserviert. [Dagegen ist der wirkungsvolle Kontrast einer rauschenden, in das Piano gehaltener Akkorde hineinfahrenden Unisonofigur in der Koda benutzt.

In den Nrn. 3, 6, 8 und 14 sind die zweiten, resp. dritten Themen beachtenswert. Sie gehen über die Ouverture, die einen ausgebildeten Seitensatz im Finale noch nicht kennt, hinaus und tragen teilweise ein ausgesprochen Wienerisches Gepräge. Im letzten Satz von Nr. 3 wird das zweite Thema, gerade wie das analoge des ersten Satzes, von einem Bläserconcertino: 2 Klarinetten und Fagott, vorgetragen. In der Erfindung bietet es noch nichts Bemerkenswertes. Dagegen gehört das anschließende Fortethema mit seiner übermütigen Lustigkeit schon ganz dem Wiener Stimmungskreise an. Auch die in der Wiener Schule beliebten Melodieverzierungen, die sich im Andante von Nr. 12, 13 und 14 zeigten, fehlen nicht. Ganz dieselben ausgesprochen Wienerischen Züge und am Schluss des ersten Metrums sogar eine ähnliche Melodieverzierung im Wiener Stil besitzt das analoge Thema in Nr. 6. Es schließt sich als Nachsatzperiode an ein zweites Thema, das weniger durch seine Erfindung, als durch sein Kolorit interessiert. Die Oboen und nachher die geteilten Bratschen führen die Melodie, von harmonischer Figuration der Geigen begleitet. Auch sonst zeigt Nr. 6 Wiener Züge: das Hauptthema ist überwiegend figural, aber sehr flott gehalten, ebenso die Übergangsperiode. Der Mittelsatz hat ein viertaktiges figurales, mit chromatischen Wechselnoten verziertes Unisono, wie Haydn es liebt. Das zweite Thema von Nr. 8 hat einen eigentümlichen, grillenhaften Charakter. Es kapriziert sich auf ein Motiv, das nur auf den nächstliegenden Tonstufen wiederholt wird, um gleich wieder in die alte Lage zurückzukehren. Es streift dabei scharfe Dissonanzen. Erst durch die herzliche Heiter-

keit des anschließenden Tutti werden die Grillen verscheucht. Im übrigen lehnt sich Nr. 8 mit seiner $^{12}/_{8}$-Bewegung noch an den Tanz an. In der Quintkadenz und dem ihr vorangehenden Trugschluss, der hier zum ersten Mal im Finale erscheint, zeigen sich Spuren der Arie. Das zweite Thema von Nr. 14 mit seinem heiteren, lebensfrohen Gesang gehört der Wiener Schule an. Die Melodie tragen Prim und Sekund, im anschließenden Tutti Prim und Bratsche im Wiener Unisono der Oktav vor. Die Schlussperiode bringt nicht mehr rein formale Floskeln, sondern erscheint als ein leiser Nachklang des zweiten Themas.

Das Presto von Nr. 1 ruht auf einer grotesken Tanzmelodie. Der Nebensatz beginnt, wie so oft im Ouverturenpresto, zweistimmig in Prim und Sekund, aber schon nach vier Takten fährt ein chromatisch gewundenes Tutti unisono, das Haydn geschrieben haben könnte, dazwischen, sprühend von Jugendkraft und froher Laune. Überhaupt zeichnet sich dieser erste Finalsatz durch lebhafte und doch fließende Ausdrucksweise aus. Die Mozart angeborene Kantabilität kommt in dem breiten chromatischen Gesange des Seitensatzes zum Ausdruck, der schon über den Ouverturenstil hinausgeht.

Am ausgeprägtesten zeigt schließlich das Rondo von Nr. 10 Merkmale der Wiener Schule. Sein quecksilbernes, kapriziöses Hauptthema wird in Haydnscher Manier zuerst piano von Prim und Sekund vorgetragen und dann forte vom Tutti wiederholt, wobei Sekund und Bratsche die Melodie in der Oktav verdoppeln. Die plötzlich auftauchende flotte Marschweise des zweiten Zwischensatzes scheint Mozart direkt der Volksmusik entnommen zu haben. Sie ist auch demgemäß instrumentiert. Vom Prim vorgetragen, wird sie von nachschlagenden Pizzicatoakkorden des Sekund begleitet, denen sich im Nachsatz die Bratsche anschließt, während sie im Vordersatz den Prim in der Oktav verstärkt. Der Stil des Satzes ist flott und keck; der erste Zwischensatz und die Koda sind durch sausende Auftaktpassagen des Prim belebt. — Der Mittelsatz auch der Finales, welche Momente der Wiener Schule enthalten, ist ouverturenmäßig. Er bringt entweder ganz neues Material oder transponiert und variiert Partien des ersten Teils und verknüpft sie mit Neuerfundenem.

Die Entwicklung der anfänglichen starren Homophonie, die neben der Melodie des Prim nur noch einen begleitenden Bass kennt, die Mittelstimmen aber vernachlässigt, vollzieht sich unter der Einwirkung des kontrapunktischen und des konzertierenden Stils und äußert sich in der Anwendung von Imitation, Versetzung, Umkehrung, abschnitt- und taktweisem Wechsel verschiedener Orchestergruppen und Verlegung der Melodie in verschiedene Stimmen. Diese Satzfortschritte betreffen meist den

Sekund, teilweise auch den Bass, am wenigsten die Bratsche. Schon Nr. 2 bringt Imitationen und Umkehrungen zwischen Prim und Bass, und außerdem wechselt darin taktweise eine Kombination von Prim, Sekund und Oboen mit einer solchen von Bratsche, Bass und Hörnern. Den Mittelsatz von Nr. 3 beginnt der Sekund mit einem neuerfundenen Thema, das in Engführung bearbeitet wird, indem zuerst kombinierte Bässe und Fagotte, dann der Prim und schließlich kombinierte Bratschen und Klarinetten imitierend einsetzen. In der Übergangsperiode von Nr. 4 ist die Figuration imitatorisch auf Prim und Sekund verteilt. Später übernehmen einmal die Mittelstimmen des Streichquartetts die Führung, während die Bässe Nachahmungen in der Vergrößerung dazwischen werfen. Nr. 6 hat geteilte Bratschen, also einen fünfstimmigen Satz. Ihre Übergangsperiode bringt Imitationen, ihr zweites Thema imitatorische Verteilung von Figurenwerk auf Prim und Sekund. Im Nachsatz des zweiten Themas übernehmen die Bratschen die Führung. In einer Partie des Mittelsatzes wechselt von zwei zu zwei Takten die Führung zwischen dem Prim und den Unterstimmen; derselbe bringt außerdem breite Partien im Unisono. In Nr. 7 findet sich Umkehrung und Versetzung von Metren zwischen Prim und Sekund, auch wird ein Hauptthemamotiv in kombinierte Bässe und Bratschen verlegt. Nr. 8, 10 und 12 enthalten Nachahmungen zwischen Prim und Sekund.

Die Besetzung in den Finales ist dieselbe, wie in den ersten Sätzen. In Bezug auf Kolorit und Bläserhandlung nimmt wieder die Sinfonie mit den beiden Klarinetten, Nr. 3, eine Ausnahmestellung ein, insofern als Mozart auch im Schlusssatz dem Bläsertrio das zweite Thema einräumt — eine direkte Beeinflussung durch das Konzert. Auch im Mittelsatz dieses Finale treten die Bläser acht Takte lang solistisch auf: Klarinetten und Hörner imitatorisch alternierend, während das Fagott einen Orgelpunkt aushält. Sonst ist aber die Bläserbehandlung dieser Sätze im Ganzen noch ouverturenmäßig, mit Ausnahme der folgenden Fälle, welche schon ein modernes Kolorit aufweisen:

Im ersten Metrum des zweiten Themas von Nr. 6 übernehmen die Oboen die Führung; am Schlusse des ersten Teils von Nr. 8 treten sie selbständig mit einer abschließenden Floskel auf, ebenso imitatorisch im zweiten Zwischensatz von Nr. 13. Auch in der Übergangsgruppe, im Seitensatz und noch mehr im Mittelsatz von Nr. 14 treten die Bläser (2 Flöten und 2 Hörner) schon frei hervor. In der Schlussperiode wagen die Flöten sogar schon ein kurzes Solomotiv.

Menuette von Nr. 1—14.

Erst im Jahre 1767 in der zu Wien komponierten Sinfonie Nr. 6 weicht Mozart von der dreisätzigen Ouverturenform ab, indem er die Menuett aufnimmt. Wir sehen dabei von der angeblich 1764 komponierten Nr. 2 ab. Nicht nur der vom Ouverturenstil abweichende marschmäßige Charakter des ersten Satzes, sondern auch die archaistische Bezeichnung des Trios als »Menuetto II« weisen darauf hin, dass hier ursprünglich eine Serenade vorlag. Von 1767 an überwiegt bei Mozart die viersätzige Form; in dieser sind außer Nr. 6 die Nrn. 7, 8, 9, 12, 13 und 14 geschrieben. In der Haltung unterscheidet sich — wie schon O. Jahn bemerkt — die Mozartsche Menuett von der Haydnschen. Mozart hält an dem alten Menuetttypus fest, wie er sich in der älteren Suite (bei Corelli, Händel, Bach) in Tanzsammlungen und in der Gesangsmusik (bei Sperontes) findet; er bewahrt die gemessene Bewegung und den verbindlichen Anstand, womit dieser Tanz der guten Gesellschaft damals abgeschritten wurde. Haydn dagegen erscheint wieder als Neuerer, indem er die Bewegung der Menuett beschleunigt, ihr einen leichteren Charakter giebt und sie zum Tummelplatz launiger und humoristischer Einfälle macht.

Die Form ist die eines zweiteiligen Tanzes im $^3/_4$-Takt mit einem ebensolchen Alternativsatz. Jeder Teil repetiert. Das Trio steht meist in der Unterdominanttonart der Menuett, und zwar in den Nrn. 2, 6, 7, 8, 9, in Nr. 13 in der Oberdominant-, in Nr. 12 in der Parallelmolltonart und in Nr. 14 in der gleichnamigen Molltonart. Die Menuette von Nr. 1—14 haben zum großen Teil noch die strenge metrische Gliederung und die Größenmaße des wirklichen Tanzes. Die meisten der ersten Teile sind achttaktig, kein einziger geht über zwölf Takte hinaus. Am knappsten ist Nr. 13 gehalten: jeder Teil dieser Menuett ist achttaktig.

Ganz ohne individuelle Züge ist noch Nr. 2. Die erste Menuett ist fast ausschließlich aus zwei rhythmischen Grundmotiven entwickelt, deren erstes durch die unerwartete Accentrückung charakterisiert wird. Zwischen Menuett I und II besteht noch ein formeller Zusammenhang, indem letztere außer neuen Motiven auch Motive der ersten Menuett erhält, und zwar das Anfangsmotiv der ersten Menuett in einer Art von Gegenbewegung. Zweite und erste Menuett kontrastieren nicht in der Melodiebildung, sondern in der metrischen Gliederung: die erste hat nach je vier Takten, die zweite schon nach je zwei Takten einen fühlbaren Einschnitt.

Dasselbe metrische Verhältnis findet zwischen Menuett und Trio von Nr. 6 statt; die zweitaktige Gliederung des Trio ist hier durch Pausen noch schärfer markiert. Der formelle Zusammenhang zwischen Menuett und Trio beruht auf dem Triolenmotiv, das das Trio wieder in Gegenbewegung bringt. Von einem Kontrast des Trios durch gesangliche Melodie ist noch nicht die Rede. Der Schluss des zweiten Trioteils zeigt individuelle Züge: durch sein Unisono, durch die Accentuierung des falschen Taktteils und durch die Chromatik seiner Melodie hebt er sich wirkungsvoll heraus. Der erste Menuettteil dieser Nummer befolgt noch die Matthesonsche Regel, dass der fünfte Takt eine Wiederholung des ersten sein müsse. Der zweite Menuettteil hat dieselben Motive wie der erste, aber in der Gegenbewegung. In Nr. 8 besteht zwischen Menuett und Trio kein formeller Zusammenhang mehr. Die Menuett hat durch die konzertierende Behandlung der Geigen, durch ihre bravourmäßigen Intervallsprünge mit Benutzung der leeren *D*-Saite und ihre rauschenden Sechzehntelpassagen einen glänzenden, pomphaften Charakter erhalten. Dagegen hebt sich das Trio durch seinen Reichtum an rasch wechselnden Bildern, durch seine Mischung von instrumentalen und gesanglichen Motiven und durch Kontraste des Satzes und der Dynamik ab.

Was den Satz dieser Nummern betrifft, so geht die Bratsche gewöhnlich mit dem Bass in Oktaven oder Dezimen, der Sekund mit dem Prim in Terzen, Sexten oder unisono. In der Menuett I von Nr. 2 sind die Mittelstimmen noch gar nicht ausgeschrieben. In der zweiten Menuett von Nr. 2 finden sich schon Nachahmungen zwischen Melodie und Bass. Am Anfang des zweiten Trioteils von Nr. 6 übernehmen die Bässe die Führung. Der Satz ist in dieser Nummer fünfstimmig, da die Violen geteilt sind. Im Trio dieser Menuett, das überhaupt durch seinen Reichtum an Kontrasten von dem einfachen, zarten Charakter der späteren Trios abweicht, sind 2 Oboen und 2 Hörner beibehalten, der einzige Fall in Nr. 1 - 14, wo die Besetzung des Trios über das Streichquartett hinausgeht. Die Menuette von Nr. 2 sind nur für Streicher geschrieben; Nr. 6 hat außerdem noch 2 Oboen und 2 Hörner und Nr. 8 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten und Pauken.

In den Nrn. 7, 9, 12, 13 und 14 kontrastiert das Trio oder wenigstens dessen erster Teil durch die gesangliche, mehr gebundene Melodiebildung mit der Menuett, in welcher der Rhythmus prävaliert. Der formelle Zusammenhang zwischen beiden verschwindet; nur in den ersten beiden Noten des Trios von Nr. 7 lässt er sich noch verfolgen. Die Menuett dieser Nummer wird durch ihr rollendes Triolenmotiv charakterisiert. Im Gegensatz

dazu bringt das Trio einen einfachen, schmucklosen Gesang. In Nr. 9 und 12 tritt der Bass schon aus seiner begleitenden Haltung heraus durch Imitationen oder charakteristische Motive. Der erste Menuettteil von Nr. 12 ist sogar zwischen Melodie und Bass — bis auf die drei Schlusstakte — streng kanonisch geführt.

Der Satz dieser Menuette ist fast durchweg zweistimmig, indem in Nr. 12 Prim und Sekund unisono, Bratsche und Bass in Oktaven, in Nr. 9 Bratsche und Bass in Oktaven und Prim und Sekund meist ebenso geführt sind. In den Trios treten die Mittelstimmen wieder selbständiger hervor. Der Anfang des zweiten Trioteils von Nr. 9 bringt hübsche Imitationen in allen Stimmen, einfach und in Gegenbewegung. Im Trio von Nr. 12 bringt der Bass Gegenmelodien, von denen die zweite durch ihre kühne Chromatik auffällt. In Nr. 13 und 14 weichen die Menuette von der Gruppierung des Quartetts in zwei Partien ab: die Mittelstimmen erlauben sich teilweise Abweichungen von Melodie und Bass. Den ersten Menuettteil von Nr. 13 begleitet der Sekund in synkopierten Achteln. Die Mittelsatzperiode der Menuett von Nr. 14 besteht aus einem Wechselgesang zwischen Prim und Sekund, nur von einem Bratschenbass begleitet. Das Trio von Nr. 13 verdient Beachtung: seine Melodie ist ein echter Adagiogedanke, sinnend, in sich vertieft. Er fordert geradezu zur kontrapunktischen Bearbeitung heraus, und sein Hauptmotiv erscheint denn auch im zweiten Teil, bedeutsam umgestaltet, im Prim und wird vom Sekund imitiert. Sekund und Bässe begleiten, dem Charakter der Melodie entsprechend, in gebundenen Vierteln und Halben, die Bratsche vom vierten Takt an in Achtelarabesken. Das Trio von Nr. 14 bringt eine eintönige Mollmelodie, die an die Mollthemen der Rondomittelsätze erinnert: mit dem Triogedanken von Nr. 13 kann sie sich bei weitem nicht messen. Der Sekund begleitet in Achteltriolen, die Bässe und Bratschen nachschlagend. In der Mittelsatzperiode übernimmt die Bratsche das Hauptmotiv der Melodie, der Sekund eine charakteristische Achtelbegleitung.

Die Orchesterbesetzung besteht in Nr. 7 und 9 aus 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, in Nr. 12 und 13 aus 2 Oboen und 2 Hörnern und in Nr. 14 aus 2 Flöten und 2 Hörnern, außer dem Streichquartett. Die Behandlung der Bläser ist dieselbe wie in den übrigen Sätzen.

Überblicken wir die Ergebnisse dieses Abschnitts, so erhalten wir von dem Entwicklungsgang des Sinfonikers Mozart in der ersten Periode (1764—1771) folgendes Bild:

Gleich in den ersten beiden Sinfonien bekundet sich neben italienischen Momenten deutlich eine instinktive Hinneigung

Mozarts zur Wiener Schule, zugleich aber auch schon ein spezifischer Zug der Mozartschen Musiknatur, die »Kantabilität«. Von der dritten an überwiegen dann aber infolge von Mozarts italienischem Bildungsgang die italienischen Momente, bis schließlich in den Sinfonien Nr. 12 und 14 vom Jahre 1771 die Wiener Tendenzen an wichtigen thematischen Punkten durchdringen. Am ungezwungensten und freiesten giebt Mozart sich von jeher in den Finalsätzen, am schwächsten sind durchschnittlich die langsamen Mittelsätze: beides erklärt sich leicht, wenn man das jugendliche Alter des Komponisten in Betracht zieht. Fasst man die Sinfonien als Ganzes — nicht deren einzelne Sätze — ins Auge, so erscheinen die Wiener Sinfonie vom Jahre 1767 Nr. 6 und die Salzburger vom Dezember 1771 Nr. 14 als die bedeutendsten und einheitlichsten.

II.

Die Sinfonien Nr. 15—30.

Die ersten Sätze von Nr. 15—30.

Unter den ersten Sätzen von Nr. 15—30 stehen diejenigen von Nr. 15, 16, 17, 22, 23, 26, 29 und 30 dem Ouverturenstil am nächsten. Die Hauptthemen dieser Sätze tragen alle mehr oder weniger das Gepräge der Ouverture. Am deutlichsten die von Nr. 22 und 23. Beide sind rein dekorativ. In Nr. 22 wechselt — wie schon so oft in früheren Hauptthemen — ein zweitaktiger Abschnitt des Tutti mit einem solchen eines Concertinos von Oboen, Hörnern und Bratschen. Der Tuttiabschnitt enthält harmonische Figuration im Bass und Tremoloakkorde in den Oberstimmen, der Concertinoabschnitt eine nur stufenweise, in kurzgestoßenen Achteln fortschreitende Phrase. Im Hauptthema von Nr. 23 haben die Bässe meistens harmonische Figuration, die Oberstimmen meistens Tremoloharmonien, oder es erscheinen Passagen, von sog. »Trommelbässen« begleitet. Von dem ersten viertaktigen Metrum abgesehen, findet auch hier ein Wechsel zwischen zwei Orchestergruppen statt, und zwar zwischen dem Streichquartett und dem Tutti. Die Übergangsgruppe von Nr. 22 ist nur kurz und trägt nicht ganz den gewöhnlichen schablonenmäßigen Charakter; im ersten Teil sind die üblichen Passagen durch ein Unisono vermieden, im zweiten Teil treten Oboen und Hörner den Geigenpassagen schon ziemlich selbständig gegenüber. Die Übergangsgruppe von Nr. 23 ist dagegen sehr breit. Zum ersten Male kommt hier neben Sechzehntelpassagen,

die teilweise imitatorisch auf Prim und Sekund verteilt sind, und anderem Figurenwerk eine gesangliche Partie vor. Auch hier ist schon eine freiere Bläserbehandlung bemerkbar: die Oboen werden teilweise in Gegenbewegung zur Primmelodie geführt. Die zweiten Themen von Nr. 22 und 23 haben den von früher her schon bekannten liebenswürdig-tändelnden Charakter und gehören beide dem Stimmungskreise der Wiener Schule an. Auch die konzertmäßige Disposition des Orchesters, die sich in beiden Themen findet, wandte Mozart schon in früheren zweiten Themen an. In Nr. 22 wechseln die Streicher mit einem Ensemble von Oboen, Bratschen, Hörnern und Bässen, in Nr. 23 mit einem solchen von Oboen, Sekund, Bratsche und Bässen. Das jedesmalige zweite Ensemble weist Wiener Melodieverdopplung auf. Sonstige Abweichungen von italienischen Typen sind nicht zu verzeichnen. In Nr. 22 ist die Schlussperiode von dem ouverturenmäßigen Mittelsatz durch eine Fermate getrennt, in Nr. 23 geht die Tuttigruppe des zweiten Themas direkt in den Mittelsatz über, der nur aus einer achttaktigen Überleitung zur Reprise besteht. Die Reprise von Nr. 22 beginnt gleich mit dem Übergang, die von Nr. 23 ist normal. Als Überleitung in das Andantino grazioso, das in Nr. 23 direkt an den ersten Satz anschließt, ist der Mittel- oder besser Zwischensatz verwendet.

Unter den Hauptthemen von Nr. 15, 16, 17 und 26 zeigt das von Nr. 16 den Ouverturentypus am schärfsten: Sein erster Abschnitt — im Tutti forte — enthält die beiden einleitenden Akkordschläge, sein zweiter — in Prim und Sekund piano — durchweg Figuration im Achteltriolen. Das dekorative Hauptthema von Nr. 26 hat — zum ersten Mal in den Mozartschen Sinfonien — den spannenden, steigernden Aufbau, der sich von jetzt ab häufiger bei Mozart und sogar noch in der ersten Beethovenschen Sinfonie findet. Das erste Metrum des Themas wird nicht, wie in vielen früheren Sinfonien, notengetreu, sondern auf der nächsthöheren Tonstufe wiederholt. In diese Sequenz leitet das erste Metrum mit einem stark markierten chromatischen Fortschritt hinüber. Die Hauptthemen von Nr. 15 und 17 sind im Ouverturenstil, aber nicht mehr rein dekorativ gehalten. Besonders in den letzten drei Takten von Nr. 15, die auch schon ein Wienerisches Melisma aufweisen, macht sich eine schwungvollere Melodiebildung bemerkbar. Die zweiten Themen von Nr. 15, 16 und 17 sind wenig bedeutend, in Nr. 15 und 16 von durchweg figuraler Bildung: Das von Nr. 16 sondert sich nicht einmal scharf von der Übergangsgruppe ab; es trägt ein stark konzerthaftes und rein formales Gepräge, das erst in den charakterischen übermäßigen Sekundschritten seines letzten Metrums aufgegeben wird. Auch in Nr. 15 besteht der Vordersatz nur

aus einem ganz allgemein gehaltenen Tonspiel, und zwar werden kurze figurale Motive zwischen zwei Concertinos unablässig hin- und hergeworfen; erst der Nachsatz mit seiner gebundenen, gesanglichen Achtelfolge zeigt Mozartsche Spuren. Er ist kanonisch zwischen Prim und Sekund gearbeitet. Ein dritter unbedeutender Gedanke, der sich dem Tutti des zweiten Themas anschließt, interessiert nur durch seinen Abschluss auf einer Fermate; eine solche tritt an dieser Stelle nach dem Allegro von Nr. 14 zum ersten Male auf. Das zweite Thema von Nr. 17 ist zwar umfangreicher und von mannigfaltigerer Struktur, aber in der Erfindung noch wenig bedeutend. Dagegen zeigt es — wie die zweiten Themen der ersten Serie — Arbeit im doppelten Kontrapunkt: Versetzung und Umkehrung. Die brausende Tuttiperiode setzt in diesem zweiten Thema nicht mehr in unvermitteltem dynamischen Kontrast ein, sondern wird durch ein fünftaktiges Crescendo verbreitet.

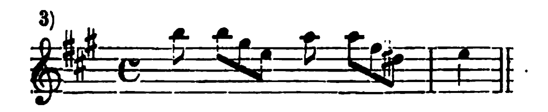
Das zweite Thema von Nr. 26 gehört in seiner ungezwungenen Lebhaftigkeit wohl schon zur Wiener Schule. Auch das Pointieren einzelner Melodiestellen durch Forte- und Tuttischläge geht über den Ouverturenstil hinaus. Wie in Nr. 16, schließt sich dies Thema ohne die scharfe Trennung, welche Mozart hier sonst im Gegensatz zu Haydn beobachtet, an die Übergangsgruppe an und, wie in Nr. 23, geht es direkt in den Mittelsatz über. Von den Verbindungs- und Schlussgruppen dieser Sätze weist nur der Übergang von Nr. 26 einen Fortschritt auf. Die letzten acht Takte desselben unterscheiden sich durch ihr kräftiges Unisono vorteilhaft von der Ouverturenschablone und führen mit ihren stets steigernden Sequenzen ein großes, wirkungsvolles Crescendo aus, das direkt ins zweite Thema hinüberleitet. Der Mittelsatz dieser vier Allegri geht nicht über den Ouverturenstil hinaus. In Nr. 16 bekümmert er sich gar nicht um den ersten Teil, in den anderen Nummern begnügt er sich damit, neben Neuerfundenem Material des ersten Teils variierend zu transponieren, modulatorisch durchzuführen und ein Thema aus der Oberstimme in den Bass zu verlegen. Die Reprisen sind sämtlich normal, Nr. 15 schließt mit einer kurzen Reminiscenz aus dem Hauptthema, Nr. 26 bringt am Schluss noch einmal das Hauptthema und moduliert damit in die Tonart des unmittelbar anschließenden zweiten Satzes, in welcher eine neuerfundene Überleitungsperiode mit Halbkadenz schließt. Diese Überleitung weicht von dem üblichen rauschenden Schluss ab, sie verliert sich allmählich — wie einschlummernd — ins pp, wobei das Piano der Holzbläser sehr schön zur Geltung kommt.

Als die bedeutendsten Sätze dieser Gruppe erscheinen die ersten Allegri von Nr. 29 und 30. Hinsichtlich des Umfangs

sind sie die einzigen, welche die Zahl von 200 Takten überschreiten. Beide Hauptthemen sind in dem festlichen Ouverturenton gehalten, erheben sich aber teils durch die fein nüancierte Ausarbeitung, teils durch die Kraft der Erfindung weit über den Ouverturendurchschnitt. In Nr. 29 ist es der kunstvolle Aufbau der Hauptthemagruppe. Die erste Periode, piano und nur im Streichquartett, besteht aus fortwährend sich steigernden Sequenzen eines Motivs. Das Spannende dieser Sequenzbildungen kommt hier noch schärfer zum Ausdruck, als im Hauptthema von Nr. 29. Nach einer viertaktigen ebenfalls kreszendierenden Überleitung in Prim und Sekund wird das Hauptthema in der höheren Oktav und im Tutti forte wieder aufgenommen. Auch der Satz bringt wirkungsvolle Abwechslung. Während das erste Mal die Führung im Prim lag und die Unterstimmen in halben, resp. ganzen Noten begleiteten, übernehmen jetzt Prim und Sekund unisono die Führung, von den Unterstimmen kanonisch nachgeahmt. Es kommt also sowohl in der Struktur der ersten Periode, wie in dem Aufbau der ganzen Gruppe ein großes, wirkungsvolles Crescendo zum Ausdruck. Das Hauptthema von Nr. 30 kann schon als ein Vorläufer der Jupitersinfonie betrachtet werden: Im ersten Metrum majestätisch gemessene, kraftvolle Rhythmen, während im zweiten schon die Mozartsche Kantabilität zum Durchbruch zu kommen scheint. Das zweite Metrum schließt aber wieder mit einem rauschenden Unisonomotiv, das Mozart auch in anderen Werken mehrfach verwendet hat. Das zweite Thema von Nr. 29, liebenswürdig tändelnden Charakters, ist eine echte Mozartsche Melodie, darf aber noch zur Haydnschen Richtung der Wiener Schule gerechnet werden, da es eine heitere Stimmung in naiver Weise zum Ausdruck bringt. Es bringt hübsche Nachahmungen zwischen Prim und Sekund, zum Teil auch zwischen Prim und Bratsche. In dem anschließenden kräftigen Tutti ist schon jede Stimme des Streichquartetts entweder melodisch oder rhythmisch selbständig geführt.

Das dritte Thema ist ebenfalls ein echter Mozart; es geht aber wohl schon durch eine Partie ruhigen Gesanges — in kanonischer Imitation zwischen Prim und Seknnd — über die Haydnsche Richtung hinaus. In der Steigerung des fünften Taktes und in den breit ausladenden Sequenzen der Nachsatzperiode tritt die Chromatik stark hervor. Durch Innigkeit der Empfindung und ruhigen Gesang übertrifft das dritte Thema das zweite. Einen ganz ähnlichen Charakter hat das zweite Thema von Nr. 30: An die Stelle der leichten Tändelei ist hier warme Empfindung getreten, die sich teils in ruhigem Gesang, teils in gebundener, gesanglicher Figuration äußert. Es beginnen Adagiomomente in die Thematik des Allegro einzudringen, und das ist der Punkt,

wo Mozart über die Haydnsche Richtung der Sinfonie hinausgeht. Echt Wienerisch ist das Forte unisono, das am Ende der ersten Periode in das Piano des zweiten Themas hineinfährt. Bei der Wiederholung des Themas erfährt die Melodie vom achten Takt an eine Erweiterung und ungeahnte Steigerung, wobei die Chromatik in einem Maße hervortritt, wie das früher noch nicht geschah. Vom neunten Takt an schweigt die Begleitung und die erste Violine führt in freiem Vortrag, wie der Gesangssolist in der Arienkadenz, die Melodie zum Höhepunkt und von dort abwärts zum Schluss. Es ist das erste Mal in den Mozartschen Sinfonien, dass in solcher Weise, gleichsam durch ein Gesangsrezitativ, der gleichmäßig schnelle Fluss des Allegro unterbrochen wird. Der »Romantiker« Mozart tritt hier schon deutlich hervor. Die Tuttiperiode der zweiten Themagruppe zeigt bedeutende Fortschritte in Erfindung und Satz: Sie stellt einem markigen Tuttigedanken ein breitgesangliches Metrum von tief innigem Ausdruck gegenüber; in Bass, Sekund, Bratsche und Oboe taucht unterdes imitatorisch das erwähnte kurze Unisonomotiv auf. Das zweite, gesangliche Metrum der Tuttimelodie wird in der unteren Oktav piano, imitatorisch zwischen Prim und Sekund, repetiert. Übergangs- und Schlussgruppe von Nr. 30 sind fließend und gewandt gehalten, bieten aber nichts Neues. In Nr. 29 wäre nur ein chromatisches Unisono der Übergangsgruppe zu notieren, an dem sich die Geigen mit dem später noch oft erscheinenden rhythmischen Motiv beteiligen, sowie eine figurale Lieblingswendung Mozarts, die auch Beethoven in seinen ersten Sinfonien adoptiert, in der Schlussperiode (Notenbeisp. 3). Der Mittelsatz



von Nr. 29 hat nur ganz geringe Beziehungen zum ersten Teil. Er führt zunächst ein nur wenig an das Hauptthema anklingendes Motiv zwischen Geigen und Bratschen, dann etwas verändert zwischen Bass und Bratsche in kanonischen Nachahmungen durch, wobei die Bratsche den ersten Motivtakt in der Gegenbewegung imitiert. Dann erscheint noch ein neues Motiv, das vom Prim in Sequenzen entwickelt wird. Der Mittelsatz von Nr. 30 dagegen hält überwiegend an einem rhythmischen Motiv des ersten Teils fest. Dasselbe erscheint mit Neuem zu einem zweitaktigen Abschnitt verbunden, der zunächst — unter selbständiger Beteiligung der Oboen — modulatorisch, dann aber auch

in kanonischen Imitationen durchgeführt wird. Der Rest des verhältnismäßig kurzen Mittelsatzes bringt Neuerfundenes. Die Überleitung zur Reprise führen hier die Primgeigen solistisch, in Nr. 29 Prim und Sekund zusammen aus. Die Reprise ist in beiden Sätzen normal. Der zweite Teil von Nr. 30 schließt mit einer Reminiscenz aus dem Mittelsatz, Nr. 29 bringt dagegen nach Wiederholung des zweiten Teils etwas ganz Neues: eine umfangreiche Koda mit einer wirkungsvollen Engführung des Hauptthemas, das nach einander von Prim, Bässen, Hörnern und Bratschen intoniert wird. Dieses Stretto hat hier eine um so größere Bedeutung, als das Hauptthema im Mittelsatz so gut wie gar nicht berücksichtigt wurde.

In einer zweiten Klasse von ersten Allegrosätzen der Nrn. 15 bis 30 befindet sich das Hauptthema in einem Übergangsstadium und zeigt eine Mischung von Ouverturenstil und Wiener Schule. Es sind dies die Nrn. 18, 19, 24, 27 und 28. Die erste Hauptthemaperiode von Nr. 18 hat nur einen unbestimmten, allgemeinen Gehalt, die Melodie ist nichts weiter als eine abwärtssteigende verzierte Skala. Die Disposition dagegen ist — zum ersten Male seit dem Hauptthema in Nr. 14 — Haydnsch: das erste fünftaktige Metrum wird piano von Prim vorgetragen unter Begleitung des Sekund, vom vierten Takt an auch der Bratsche, und wird dann vom Tutti forte wiederholt. Die jetzt folgende Periode der Hauptthemagruppe mit ihrer ungezwungenen gesanglichen Melodie trägt schon ganz den Stempel der Wiener Schule. Flöte und Prim führen in Wiener Oktavverdopplung die Melodie, die Mittelstimmen begleiten in Synkopen.

In Nr. 19 tritt schon in der ersten Hauptthemaperiode die Mischung zu Tage. Der Vordersatz — unisono im Tutti — ist rein akkordlich gebildet, ihm tritt aber als Nachsatz eine zarte, durchaus Mozartische Gesangsmelodie gegenüber. Die zweiten Themen von Nr. 18 und 19 haben den leichten, liebenswürdig tändelnden Charakter der Mozartschen Jugendepoche und gehören zur Wiener Schule. Das zweite Thema von Nr. 18 ist stark mit Figurenwerk und Verzierungen durchsetzt. Es enthält Imitationen zwischen Prim und Sekund, auch ist zweimal das Hauptmotiv in die Mittelstimmen verlegt. In der Instrumentenbehandlung interessiert das Pizzicato der Bässe, das hier zum ersten Male in den Mozartschen Sinfonien erscheint. Das zweite Thema von Nr. 19 weist eine Disposition auf, wie sie — ursprünglich aus dem Konzert herübergenommen — an dieser Stelle von Mozart mit Vorliebe verwendet wird. Nach jedem Metrum des führenden Concertinos der Geigen mit Bratschen- und Hörnerbegleitung tritt überleitend und vermittelnd ein zweites Concertino auf, bestehend aus der beliebten Kombination von Oboen und Bratschen,

von Hörnern und Bässen begleitet. Von den Verbindungs- und Schlussgruppen bezeichnet nur die Schlussgruppe von Nr. 18 einen Fortschritt: sie geht dadurch über die italienische Schablone hinaus, dass sie in Prim, Sekund und Bratsche imitatorisch Reminiscenzen an das Hauptthema bringt. In der Schlussgruppe von Nr. 19 erscheint noch zweimal die Arienkadenz. Im Mittelsatz unterhält Nr. 19 noch weniger Beziehungen zum ersten Teil als Nr. 18, wo doch wenigstens ein rhythmisches Motiv des Hauptthemas bald in den Geigen, bald in den Bässen festgehalten wird. Die Reprisen sind — bis auf einige Kürzungen und Varianten — normal. In der Reprise des zweiten Themas von Nr. 19 erscheinen die Quartsprünge in Sexten umgewandelt.

Die Hauptthemen von Nr. 24 und 28 zeigen erst in der zweiten Periode Wiener Züge. Die erste Periode, durchaus ouverturenmäßig, besteht in beiden Nummern aus einem rein akkordlichen Vordersatz, forte unisono im Tutti, und einem piano gehaltenen durchweg figuralen Nachsatz der Geigen, die in Nr. 28 imitatorisch behandelt sind. Die zweite Periode der Hauptthemagruppe dagegen geht in beiden Nummern durch ihren überwiegend gesanglichen Charakter über die Ouverture hinaus. In Nr. 24 leitet ein polterndes Unisonomotiv, ganz in dem ungezwungenen, derben Genre der Wiener gehalten, die Übergangsgruppe ein, die durch Einführung eines neuen, selbständigen Motivs einen Schritt über die Ouverture hinaus macht. Von den zweiten Themen ist das in Nr. 28 liebenswürdig tändelnden Charakters, ein echter Mozart der ersten Epoche. Auch die neckischen Oboeneinwürfe und die gefühlvolle chromatische Wechselnote fehlen nicht. Bei der Repetition übernehmen statt der Geigen die Oboen und Bratschen in Wiener Oktavverdopplung die Melodie, während die Geigen jetzt die Einwürfe ausführen. Das zweite Thema von Nr. 24 enthält schon getragenen Gesang, doch wird derselbe durch die veralteten Spielmanieren zum Teil verdeckt. Der Satz ist überwiegend zweistimmig behandelt: Prim und Sekund führen in Wiener Oktavverdopplung die Melodie, ebenso sind Bratsche und Bass kombiniert. Die Schlussperiode von Nr. 24 geht direkt in den Mittelsatz über. Die Mittelsätze beider Allegri nehmen nur wenig Bezug auf den ersten Teil. Sie tragen weit mehr den Charakter einer Phantasie, als den einer thematischen Durchführung. Was das Kolorit betrifft, so ist im Mittelsatz von Nr. 24 eine freiere Behandlung der Oboen zu bemerken; dieselben treten teils melodieführend, teils in Gegenbewegung zur Melodie auf. Die Reprisen beider Sätze sind normal, sie schließen beide mit einer Reminiscenz an das Hauptthema und einer Koda.

Im Hauptthema von Nr. 27 sind die italienischen und Wiene-

rischen Momente nicht so scharf getrennt, wie in den eben besprochenen Themen. Ouverturenmäßig sind darin die einleitenden Akkordschläge und der immer wiederkehrende figural verzierte Auftakt, sowie die ganze Haltung des Themas, modern die mehrfach hervortretenden gesanglichen Wendungen. Das zweite Thema, ein echter Mozart, weicht in seinem herzlichen und innigen Ausdruck von der leichten Tändelei früherer Themen ab. Seine Gesangsmelodie ist aber noch figural bewegt und nicht, wie in Nr. 29 und 30, breit und getragen. Nach Stimmungsgehalt und Struktur gehört es der Wiener Schule an, deren Merkmale es auch in der Oktavverdopplung der Melodie zwischen Prim und Sekund aufweist. Es wird zuerst piano vom Streichquartett vorgetragen, dann forte wiederholt, wobei die Bläser schattierend hinzutreten, und erscheint schließlich noch einmal in einer Umbildung, ohne alle Figuration, im Tutti, in welcher Gestalt es vom Streichquartett piano repetiert wird. Übergangs- und Schlussgruppe dieses Satzes sind auf das geringste Maß reduziert. Der Mittelsatz ist ganz ohne Beziehungen zum ersten Teil und weist keine thematische Arbeit auf, die Reprise normal.

Eine dritte Klasse bilden die ersten Allegri von Nr. 20, 21 und 25. In ihnen gehen außer den zweiten auch die Hauptthemen über den Ouverturenstil hinaus. Wenn man Nr. 20 zu dieser Klasse rechnet, so muss von den drei einleitenden Akkordschlägen abgesehen werden, da diese mit dem eigentlichen Thema in gar keinem inneren Zusammenhang stehen und ebensogut fortgelassen werden könnten. Das Thema selbst gehört ganz der Wiener Schule an, es ist eine kernige Volksweise, ungezwungen, fast derb. Das Hauptthema von Nr. 21 dagegen mit seinem gefühlvollen Gesang trägt schon spezifisch Mozartsches Gepräge. Es ist das gesanglichste aller bisherigen Hauptthemen. Die zweiten Themen von Nr. 20 und 21 zeigen nicht mehr den früheren leicht tändelnden Charakter, sondern bei unnachahmlicher Mozartscher Grazie eine innige Empfindung. In Nr. 20 tragen nach Wiener Weise Prim und Sekund in der Oktav die Melodie vor. Ein Instrumentationseffekt am Schlusse des Themas zeugt von freierer Behandlung des Blechs: Mit dem letzten Takt der Pianoperiode des zweiten Themas fällt das gesamte Blech — 2 Hörner und zwei Trompeten, unter sich in Oktaven gesetzt — forte mit dem ihm eigenen Rhythmus ein und leitet solistisch in die Tuttiperiode über. An diese schließt sich in Nr. 20 noch ein drittes Thema, das durchweg in Achtelfiguration gehalten ist, durch die Vorhaltsnoten mit Triller aber ein besonderes Gepräge erhält. Sein zweiter Teil hat, besonders durch die chromatischen Wechselnoten, einen schwärmerischen, spezifisch Mozartschen

Anstrich bekommen und erinnert in Struktur und Gehalt an das analoge Thema von Nr. 13. Die Schlussperiode interessiert durch das taktweise Gegenübertreten der Bläser- und Streichergruppe, während der Übergang — von seinem großen Umfang abgesehen — nichts Neues bot. Dagegen zeigen Übergangs- und Schlussgruppe von Nr. 21 beide bedeutende Fortschritte. Die erstere ist, bis auf die letzten vier Takte, ganz aus dem Anfangsmotiv des Hauptthemas und dessen Umkehrung entwickelt, und zwar liegt diese Durchführung in Bass und Sekund, während der Prim, wie gewöhnlich in den späteren Übergangsgruppen, Harmonienoten im Sechzehnteltremolo ausführt und die Bratsche ein charakteristisches Begleitungsmotiv erhalten hat. Die Schlussgruppe von Nr. 21 weicht der Ouverturenschablone durch eine Reminiscenz aus dem Hauptthema und thematisch-imitatorische Arbeit aus. Sofort mit Abschluss des Tutti vom zweiten Thema taucht imitatorisch in Bass und Bratsche das Anfangsmotiv des Hauptthemas auf, während Geigen und Flöten in kanonischer Imitation zu einer Wiederholung des ersten Hauptthemametrums in der Dominanttonart hinleiten, die zunächst im Unisono des Streichquartetts eintritt und dann im Prim unter Begleitung des Sekund repetiert. Selbst in den letzten Takten der Schlussgruppe klingt in den Unterstimmen noch das Anfangsmotiv des Hauptthemas durch. Dies Zurückgreifen der Schlussgruppe auf das Hauptthema muss als ein Entwicklungsmoment in dem organisch-thematischen Durchbildungsprozess des ersten Teils betrachtet werden. Der Mittelsatz von Nr. 21 begnügt sich damit, das Hauptthema mit Abänderung einiger unwesentlicher Intervallschritte und der Begleitung zu transponieren und dann den ersten Takt desselben in Bratsche und Bässen sequenzmäßig durchzuführen. Der Rest ist neuerfunden. Nur kurz, aber interessanter ist der Mittelsatz von Nr. 20, sowohl wegen des selbständigen Hervortretens verschiedener Bläserkombinationen, als wegen seiner imitatorischen Arbeit, die fast auf Haydnschen Einfluss schließen lässt. Ein Motiv aus der Schlussperiode des ersten Teils wird hier von den Mittelstimmen aufgegriffen und bald von den Bässen, bald von der gesamten Bläsergruppe, bald von kombinierten Hörnern und Bratschen, bald durch eine Kombination von Hörnern und Trompeten rhythmisch imitiert. Darüber baut der Prim in gebundenen ganzen Noten eine echt Mozartsche chromatische Gesangsmelodie. Die Reprise ist in beiden Sätzen unregelmäßig. In Nr. 20 lässt sie das Hauptthema fort und beginnt gleich mit der Übergangsgruppe, bringt aber zur Entschädigung das Hauptthema am Schluss zweimal, einmal piano im Streichquartett und einmal forte im Tutti, sowie eine Koda, die wieder durch das konzertmäßige taktweise Gegenübertreten von Streicher- und Bläsergruppe interessiert.

Die Reprise von Nr. 21 ist anomal: sie beginnt gleich mit der Pianogruppe des zweiten Themas, schiebt dann die Übergangsperiode und im Moll der Tonika die Nachsatzperiode des zweiten Themas ein und lässt jetzt erst den Rest des ersten Teils regulär in der Tonika folgen. Die Koda bringt eine effektvolle Steigerung vom Piano des Streichquartetts bis zum Fortissimo des großen Orchesters.

Eine eingehendere Besprechung erfordert der erste Satz von Nr. 25, der bedeutendsten Sinfonie nicht nur dieser Klasse, sondern sämtlicher bisherigen Leistungen Mozarts. Man hat schon mehrfach auf die besondere Bedeutung der Tonart Gmoll in Mozarts Tonempfinden hingewiesen und als Belege hierfür die große Gmoll-Sinfonie Nr. 40, das Klavierquartett und das Quintett angeführt. Diesen Beispielen kann noch das Gmoll-Andante aus Nr. 5 und die vorliegende Sinfonie beigefügt werden.

Das Hauptthema des Allegro con brio — zum ersten Mal hier die Bezeichnung »con brio« — unterscheidet sich in Stimmungsgehalt und Struktur scharf von allen bisherigen. Mozart betritt hier ein Gebiet, das den schnellen Sätzen der Haydnschen Sinfonieepoche im Allgemeinen noch fern lag, das Gebiet des tief und unheimlich Leidenschaftlichen. In dem ersten fünftaktigen Mollgedanken des Hauptthemas spricht sich diese Grundstimmung des Satzes schon aus. Er wird durch die ausdrucksvolle verminderte Septe, durch das Fehlen jeder melodischen Verzierung und durch die rhythmische und metrische Einförmigkeit — er bewegt sich nur in ganzen Noten — gekennzeichnet; das Unisono lässt die Starrheit und Nacktheit des Themas noch mehr hervortreten, und der synkopierte Rhythmus der Geigen und Bratschen — während sich die führenden Oboen in Ganzen, die Bässe in Vierteln bewegen — giebt dem Tonbild etwas Unstetes, eine unheimliche Spannung, die auf einen Ausbruch hindrängt. Dieser erfolgt im Nachsatz mit einer Leidenschaftlichkeit, wie man sie bei dem jungen Mozart noch selten antraf. In immer rasenderen Anläufen stürmen die Geigen zu dem Sechzehntelmotiv des Tutti hinan, bis im fünften Takt der Höhepunkt erreicht ist. Die Umkehr vollzieht sich zuerst in stürmischer Hast, dann aber findet das Orchester seine Haltung wieder und schließt sogar mit einer trotzigen Wendung. Auch diese Nachsatzperiode ist — abgesehen von den Harmonien, die die Hörner an einzelnen Tuttistellen hineinwerfen — nur im Umriss, unisono, gehalten. Jetzt repetiert das fünftaktige Anfangsmetrum in harmonischer Ausführung, erst forte und dann mit veränderter Begleitung im Piano, wobei zweite und erste Oboe mit der Führung wechseln. Die zweite Repetition erfährt eine Erweiterung, welche zu einem pianissimo-Halbschluss hinführt. Das zweite Thema, in der

Paralleldurtonart, kontrastiert mit dem finsteren Ernst und den starren, großen Noten des Hauptthemas sehr wirkungsvoll durch seine sonnige Heiterkeit und seinen kolorierten Gesang. Die metrische und rhythmische Gliederung ist sehr ebenmäßig, die Melodiebildung sehr einheitlich: sie vollzieht sich im Vordersatz durch strenge Sequenzbildung, im Nachsatz etwas freier. Bei dem klaren und organischen Aufbau dieses Themas kommt auch die Harmonie seines inneren Rhythmus, der ebenmäßig schöne Wechsel zwischen Hebung und Senkung der zu Grunde liegenden seelischen Bewegung zu besonders klarem Ausdruck. Das Gegenthema wird zuerst piano vom Streichquartett vorgetragen, die Melodie des Nachsatzes in der Wiener Oktavverdopplung von Prim und Sekund, und dann vom Tutti forte jubelnd wiederholt, wobei sich die Oboen und im zweiten Abschnitt auch das erste Horn unisono an der Melodie beteiligen und der Sekund durchweg die Melodie in der Oktav verdoppelt.

Zum ersten Mal stehen sich hier die beiden Themen des ersten Satzes scharf kontrastierend gegenüber. Dadurch wird auch die Stellung und Aufgabe der Übergangsgruppe eine andere. Zu ihrer rein formellen Bestimmung, die Modulation in die Tonart des zweiten Themas zu bewerkstelligen, gesellt sich jetzt die ästhetische, zwischen den beiden gegensätzlichen Charakteren die Vermittlung zu übernehmen. Die Übergangsgruppe von Nr. 25 bringt einen deutlich ausgebildeten neuen Gedanken in der Paralleldurtonart. Um zwischen den individuellen Charakteren der beiden Themengruppen vermitteln zu können, ist er ganz allgemein gehalten und — wie es scheint — mit Rücksicht auf kontrapunktische Brauchbarkeit erfunden. Zuerst wird er in einigen kanonischen Imitationen zwischen Prim und Bass durchgeführt; dann übernehmen Bratsche und Bass seinen zweiten Abschnitt und entwickeln denselben. Den eigentlichen Übergang zum Halbschluss der Paralleldurtonart vollzieht — mit Hilfe des verminderten Septakkords — eine Passagenperiode, die aus taktweise zwischen den Geigen und dem Tutti unisono wechselnder harmonischer Figuration besteht. Die Schlussperiode bringt nichts wesentlich Neues. Im Mittelsatz leitet ein viertaktiger Unisonogang in die Molltonart der Unterdominant über, zu einem neuen Motiv, das in atemloser Hast in kanonischen Imitationen zwischen Prim und Bass modulatorisch durchgeführt wird, bis plötzlich die erste Oboe auf der Dominant von Dmoll und in einer Variante das Hauptthema intoniert. Aber sie kommt weder hier noch auf der Dominant von Gmoll, wohin ein zweitaktiges Unisono mit einer chromatischen Lieblingswendung Mozarts hinüberleitet, über das erste Metrum hinaus. Die letzte Periode der Durchführung ist wohl die subjektivste und

ergreifendste Gestaltung des ganzen Satzes. Es ist »das zart Leidenschaftliche«[1]), was hier zu einem rührenden Ausdruck gelangt, die vergebliche Klage eines tief unglücklichen Herzens, die nun mit psychologischer Folgerichtigkeit zu der finstern Resignation des Hauptthemas zurückführt. Formell besteht diese Periode aus einem Dialog zwischen Prim und in der Terz kombinierten Sekund und Bratsche. Ein schluchzendes chromatisches Achtelmotiv wird im Prim in meist chromatischen Sequenzen durchgeführt, während Sekund und Bratsche es in der Gegenbewegung imitieren. Eine in ihrer Einfachheit geniale Wendung führt zur Reprise zurück: Geigen und Bratsche verstummen auf der Dominante der Haupttonart, während die Bläsergruppe piano mit diesem Akkord einsetzt und mit ihm zwei Takte hindurch in ganzen Noten kreszendiert bis zum Forteeintritt der Reprise. Die Bläsergruppe ist hier also schon ganz frei — in Mannheimer Weise — verwendet, zugleich auch das Crescendo. Die Reprise ist normal, von einigen Abweichungen im Figurenwerk der Schlussperiode abgesehen. Die Koda bringt — wie in Nr. 29 — eine freie Engführung des Hauptthemas in Geigen, kombinierten Bratschen und Bässen und kombinierten Oboen und Hörnern. In einer ersterbenden Figur von Sekund und Bratsche klingt der Satz aus.

Die zweiten Sätze von Nr. 15—30.

Unter den langsamen Sätzen von Nr. 15—30 steht Nr. 17 der Theatersinfonie am nächsten. Die beiden für die Entwicklung der deutschen Sinfonieschulen so wichtigen Faktoren: Konzert und Volksmusik, haben auf dies Andante noch keinen erheblichen Einfluss ausgeübt. Die Stimmung ist noch unberührt von Leidenschaft und subjektiver Empfindung, voll von idyllischer Ruhe. Die Melodiebildung weist noch keine individuellen Züge auf, ist aber abgerundet und einheitlich: sie vollzieht sich fast durchweg in strengen Sequenzen. Formell beherrscht der sechzehnjährige Mozart hier schon vollständig die Sprache seiner Kunst; nur inhaltlich geht er noch nicht über seine Zeit hinaus. Der Satz ist einfach homophon gehalten; die Melodie im Prim, die anderen Stimmen des Streichquartetts begleitend, der Bass meist in harmonischer Achtelfiguration. Die Mittelsatzperiode kontrastiert, wie gewöhnlich, durch kunstvolleren Satz: die vier Stimmen des Streichquartetts setzen nach einander imitatorisch ein. Der Mittelsatz benutzt zwei Hauptmotive des ersten Teils, aber in der bekannten freien Manier Mozarts. Auch das Kolorit hält sich in den

1) Vgl. die einschlägigen Bemerkungen in R. Wagners »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«.

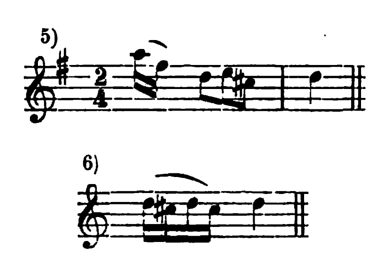
Grenzen der Theatersinfonie. Die Bläser (2 Oboen und 2 Hörner) beteiligen sich nicht selbständig am Satz, sondern nur schattierend, als Verstärkung von Melodie und Harmonie. Wie gewöhnlich, setzen sie erst mit Beginn der zweiten Periode ein und pausieren im Mittelsatz.

Im Andante von Nr. 20 machen sich Konzerteinwirkungen bemerkbar, und zwar stärker als in irgend einem vorhergehenden Satze. Die Hauptmelodie ist stärker als bisher nach Art des Konzerts verziert: ein konzertierendes Auftaktmotiv durchzieht nicht nur die Hauptmelodie, sondern wird auch von den Nebenstimmen stark benutzt. Dieses — aus harmonischer Figuration bestehende — Sechzehnteltriolenmotiv und die häufigen Synkopen verleihen der Melodiebildung ein instrumentales Gepräge. Die Bezeichnung der Flöte, welche meist mit dem Prim zusammen im Unisono der Oktav die Hauptmelodie führt, als »flauto obligato«, weist direkt auf das Konzert hin, in welchem man zwischen obligaten und Ripienstimmen unterschied. Der Prim würde also hier Ripienstimme sein. Der Satz ist in der ersten Doppelperiode noch überwiegend homophon: die Flöte führt hier obligat die Melodie, vom Prim ripienmäßig in der unteren Oktav verdoppelt, während der Sekund das erwähnte Auftaktmotiv konzertmäßig dazwischen wirft, die Viola eine Guitarrenbegleitung in Sechzehntelbewegung ausführt und die Bässe das schmucklose, einfache Fundament des Ganzen liefern. In den folgenden Perioden aber ist die Setzart überwiegend konzertmäßig. Die melodische Führung geht taktweise von den kombinierten zweiten Geigen und Bratschen zu den kombinierten Flöten und Primgeigen über, wechselt halbtaktweise zwischen Prim und Flöte. Ja, auch Instrumente, die früher nur zur Begleitung verwendet wurden, wie Bratschen und Bässe, treten jetzt solistisch und konzertierend auf. Mit dieser durch das Konzertprinzip geschaffenen Freizügigkeit des Orchesters geht die Ausbildung des leicht beweglichen modernen Satzes Hand in Hand: die erwähnte Sechzehnteltriolenfigur, sowie auch andere Motive, gehen imitatorisch von einem Instrument zum andern, von einer Instrumentalgruppe zur andern. Was die Behandlung der Instrumente betrifft, so ist schon die obligate Führung der Flöte bemerkt. Um sie nicht zu decken, ist den Geigen ein »con sordino« vorgeschrieben und der Bass überwiegend pizzicato gehalten. Der Satz schließt mit einem konzertmäßigen, rauschenden Unisono forte des Tutti.

Waren Nr. 17 und 20 von Einwirkungen der Volksmusik noch frei, so hat die Thematik von Nr. 16 schon entschieden volkstümliche Momente aufzuweisen. Zunächst erscheint Takt 11 bis 15 eine Phrase im Stile der Wiener Volksmusik (Notenbeisp. 4): das rhythmische Auftaktmotiv (a), die Achtelreperkussionen eines



und desselben Tones (b) und die Wienerisch-volkstümliche Melodieverzierung (c) kennzeichnen sie als solche. Takt 20 taucht wieder eine volkstümliche Wendung auf (Notenbeisp. 5). Auch die mehrmals wiederkehrende Begleitungsfigur (Notenbeisp. 6) ist bei den



Wienern sehr beliebt. Der Satz ist nicht rein homophon gehalten, sondern zeichnet sich durch häufige kanonische Imitationen in allen Stimmen aus. Das Orchester ist nur mit Streichern besetzt.

Der Wiener Schule am nächsten steht eine vierte Klasse von langsamen Sätzen, bestehend aus Nr. 22, 23 und 18. Diese Gruppe weist sowohl Konzerteinflüsse, wie volkstümliche Momente auf — also Einwirkungen der beiden Faktoren, welche für die Wiener Schule maßgebend geworden sind. Die beiden Andantino grazioso von Nr. 22 und 23 sind — wie in der Theatersinfonie — noch ungeteilt; das letztere hängt sogar noch mit den beiden



Ecksätzen zusammen. Die Thematik von Nr. 22 enthält neben originellen, über die Volksmusik hinausgehenden Septwendungen durchaus volkstümliche Partien. Dieselben sind mit Vorliebe dem Bläserquartett übertragen (Notenbeisp. 7 und 8). Das Volkstümliche in der Struktur des angeführten Metrums (Notenbeisp. 7) liegt in der dreimaligen Sequenzwiederholung des leicht fasslichen

Terzmotivs und in der notengetreuen Wiederholung des Sechzehntelmotivs. Die in den Begleitstimmen mehrmals vorkommende Schlussverzögerung (Notenbeisp. 8) ist durchaus Wienerisch. Einwirkungen des Konzerts sind in der konzertierenden Behandlung der Oberstimmen — Oboen meist mit dem Prim im Wiener Unisono der Oktav — am Schluss des ersten Teils und in der Reprise zu bemerken, sowie in dem konzertmäßigen Wechsel zwischen Bläser- und Streichergruppe. Das Bläserquartett ist hier selbständig den Streichern gegenüber gestellt, was die Theatersinfonie nicht kennt. Auch die zweiten Stimmen (2. Oboe, 2. Horn) treten, die Melodie der ersten imitierend, in diesen Solis des Bläserquartetts solistisch hervor. Der Satz ist homophon: Melodie in der Oberstimme, die anderen begleitend. Durch Teilung der Violen ist er in der Streichergruppe fünfstimmig geworden. Die erste Viola verstärkt bisweilen nach Wiener Weise die Melodie des Prim im Unisono der Oktav. Die Reprise bringt Instrumentationsänderungen in den früher dem Bläserquartett allein zugeteilten Soli. Die beiden Oboen sind jetzt im Wiener Unisono der Oktav mit den beiden Bratschen kombiniert. Konzerteinwirkungen lassen sich auch in der Disposition und Instrumentation der ersten Periode beobachten: einem piano gehaltenen Concertino, bestehend aus Prim, Sekund und zwei Bratschen in Takt 1 und 3, tritt in Takt 2 und 4 das Tutti forte gegenüber.

Die Anlage des Andantino grazioso von Nr. 23 weicht von der bisher für den langsamen Satz üblichen ab, offenbar unter dem Einfluss des Konzerts. Neben dem herrschenden Brauch, dem Soloinstrumente und dem Tutti besondere Motive zuzuteilen, kam es auch noch vor, dass man sich mit einem Hauptgedanken begnügte. Er wurde vom Tutti vorgespielt und vom Soloinstrumente aufgenommen und fortgesetzt. Die Haupttonart und die nächsten Nebentonarten waren gleichsam die gewechselten Kampfplätze[1]. So wird hier das Hauptthema zunächst vom Tutti, d. h. von der Streichergruppe vorgetragen, die Melodie im Wiener Unisono der Oktav von Prim und erster Bratsche, und zwar noch in unentwickelter, rhythmisch primitiver Gestalt, in gleichmäßig fortlaufender Achtelbewegung. In der Dominanttonart nimmt nun das Soloinstrument, die Oboe, das Thema auf. Die Intervallfolge ist nur wenig geändert, die rhythmische Einförmigkeit aber durch Punktierungen und Dehnungen beseitigt und so ein geschmeidiger, reizvoller Gesang geschaffen. Auch ist das Thema durch Ausweichung mittels des Trugschlusses um eine Periode erweitert worden. Das Tutti des Streichorchesters beschränkt sich während des Oboesolos auf eine rein begleitende

1) Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach, I, p. 733ff.

Haltung: Bässe und Bratschen als harmonisches Fundament markieren den Takt, Prim und Sekund umspielen die Melodie in harmonischer Sechzehntelfiguration. Eine kurze Überleitung — die einzige Stelle, an der auch die Hörner eingreifen — führt zur Reprise zurück, die nun das Oboesolo ebenfalls in der Haupttonart bringt. Dieser Mittelsatz ist als Überleitung zu dem direkt anschließenden Finale benutzt. Die Erfindung, die sich in den Grenzen des Idyllischen hält, zeigt zum Teil volkstümliche Züge. Der Satz ist homophon.

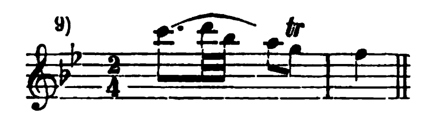
Das Andante von Nr. 18 übertrifft die eben besprochenen Sätze sämtlich in der Erfindung und dem Stimmungsgehalt. Obwohl es den Zusammenhang mit dem Idyll noch nicht ganz verleugnen kann, steht es dem durch Jos. Haydn geschaffenen deutschen Adagio schon nahe. Haydn behandelt den langsamen Satz mit Vorliebe im Stil des deutschen Volksliedes, wie er ja auch in den anderen Sätzen Elemente der Volksmusik einführte. An die Stelle der konventionellen galanten Lyrik und der erborgten arkadischen Schäferpoesie treten bei ihm als Grundstock des langsamen Satzes gesunde Liedweisen, frei von höfischer Ziererei, durchtränkt mit volkstümlichem Geiste, dem Haydns Individualität ja so nahe steht, ja bisweilen direkt der Volksmusik entlehnt[1]. Die Anmut, die jedem Mozartschen Gedanken angeboren zu sein scheint, ist auch über den vorliegenden Satz ausgegossen, aber der konventionelle Ton, der in früheren Andantes vorherrschte, ist hier einer schlichten und herzlichen Empfindung gewichen — und das Muster für diese spezifisch deutsche Auffassung des langsamen Satzes lag eben im Haydnschen Adagio vor. Formell nachweisbar tritt der Wienerisch-volkstümliche Charakter der Melodiebildung in der Periode hervor, welche neu in die Reprise eingeschoben ist. Die Instrumentation dieser Periode ist ebenfalls echt Wienerisch: die Melodie wird teils von Hörnern und Geigen im Unisono der Oktav, teils von Flöten, teils von Hörnern vorgetragen — zugleich ein Beispiel solistischer Verwendung der Bläser, wie sie die Theatersinfonie gar nicht kennt und wie sie erst aus dem Konzert in die Orchestersinfonie hinüber gedrungen ist. Auch sonst finden sich Beispiele für freiere Bläserbehandlung (Flöten und vier Hörner): Gegen Ende des ersten Teils findet zwischen den mit den Bratschen in der Oktav kombinierten Flöten und den Geigen ein Dialog statt, in dem Motivpartikel von der einen Gruppe zur andern hinüber getragen werden in einer Weise, wie sie bisher nur im Konzert vorkam. Offenbar

1) Auch kroatische Volksweisen scheint Haydn mehrfach aufgenommen zu haben. Vgl. A. Kuhač, Južno-slovjenke Narodne Popievke. Zagreb 1878—1881. Darüber: H. Reimann in der »Allgem. Musikzeitung«, 1893, p. 506 ff., und W. A. Hadow, A Croatian composer. London, Seeley and Co., 1897.

ist es das Konzertprinzip gewesen, welches eine Instrumentalgruppe der anderen gegenübergestellt und so den Grund zur Freizügigkeit des modernen Orchesters und zur leichten Beweglichkeit des modernen Orchestersatzes gelegt hat. Auch die Hörner sind, von dem erwähnten Solo abgesehen, zum Teil schon ganz unabhängig vom Streichquartett geführt: Es hat sich ein ihrer Technik und ihrem Klangcharakter entsprechender Satz herausgebildet, der sog. Hornsatz, in dem die Naturquinten eine große Rolle spielen. Häufig leiten sie mittels Achtelreperkussion eines und desselben Tones von einer Periode zur anderen über. Die erste Periode des Andante wird, wie gewöhnlich, vom Streichquartett allein vorgetragen, erst mit der zweiten setzen die Bläser ein. Eine besondere Klangwirkung ist durch das Pizzicato der Bässe und die Sordinen der Geigen erzielt, welche erst in der Koda abgenommen werden, wo dann die Hauptmomente des Themas in ungedämpftem Forte unisono des ganzen Orchesters noch einmal hervortreten. Die Setzart nähert sich schon dem modernen Orchestersatz. Hinsichtlich selbständiger Führung ist ein charakteristisches Sechzehnteltriolenmotiv des Sekund zu bemerken, das einer Schlusswendung der Primmelodie entlehnt ist. In dem sehr kurzen Mittelsatz wird der Satz, wie gewöhnlich, kunstvoller: es finden zwischen Melodie und Bass kanonische Imitationen statt.

Eine fünfte Klasse von langsamen Sätzen endlich hat schon spezifisch Mozartsche Züge aufzuweisen, daneben aber entweder Konzerteinwirkungen oder volkstümliche Momente oder Beides. Zur ersten Unterabteilung der fünften Klasse gehören die Nrn. 19a, 19b und 30. Das Andante von Nr. 19a ist nicht aus einem Gusse geschaffen, die Gedankenentwicklung weist vielmehr auffallende Unebenheiten und Risse auf. Neben Phrasen, die sich durchaus in den alten breitgetretenen Bahnen des 18. Jahrhunderts bewegen, ausdrucksvolle Melodiewendungen, so die große Septe in Takt 14, so das Metrum von Takt 20 ab mit seiner interessanten spezifisch Mozartschen Chromatik! Mehrmals erscheint die Arienkadenz. Durch große Intervallsprünge, den Tritonus, Zweiunddreißigstelläufe, die konzertierenden Sechzehnteltriolen des Mittelsatzes und durch Synkopen hat die Melodiebildung ein instrumentales Gepräge erhalten. Der Satz ist homophon: die Melodie liegt fast durchweg in der Oberstimme, während die Mittelstimmen zum Teil mit einer primitiven Begleitung, zum Teil mit charakteristischen Begleitmotiven bedacht sind. Im Kolorit aber macht sich der Einfluss des Konzerts geltend. Die Bläser treten bei Übergängen von einer Periode in die andere, von einem Metrum ins andere selbständig hervor. So leiten Oboen und Hörner, imitatorisch nach einander

einsetzend, vom Mittelsatz in die Reprise über. Da sich ein zweites, nachkomponiertes Andante zu Nr. 19 vorfindet, so hat Mozart die Schwächen des ersten offenbar selbst empfunden. Das nachkomponierte Andantino grazioso Nr. 19b geht schon in allen wesentlichen Stücken über die Theatersinfonie hinaus: die Melodiekadenzierung ist überwiegend deutschliedmäßig; Schlusswendungen z. B. wie folgende (Notenbeisp. 9) findet man häufig im



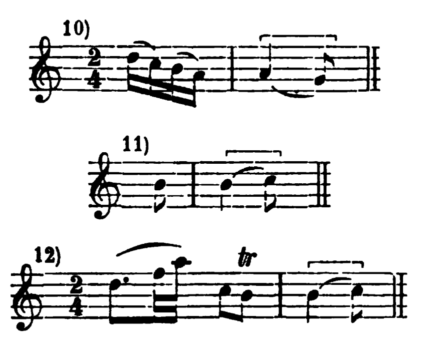
deutschen Volks- und Studentenlied. Die thematische Erfindung steht durch Einheitlichkeit weit über Nr. 19a und besitzt schon den allen echt Mozartschen Gestaltungen eigenen Liebreiz. Nur in den Schlusstakten des ersten Teils mit ihren bravourmäßigen Geigenpassagen hat sich Mozart vom konzertierenden Stil noch nicht freigemacht. In der Harmonie verrät das Eindringen der Chromatik — Takt 11: *des* statt *d*, sowie analoge Fälle im Mittelsatz — schon den Romantiker. Die bedeutendsten Fortschritte über die Theatersinfonie hinaus lässt aber Satz und Kolorit erkennen. Der starr-homophone Stil der Theatersinfonie, welcher nur Oberstimme und Generalbass kennt, die Mittelstimmen aber geflissentlich vernachlässigt, ist hier schon ganz dem modern-sinfonischen Stil gewichen, der bei aller Superiorität der Oberstimme doch jede andere Stimme ihrer Bedeutung gemäß, jedes Instrument seinem Klangcharakter entsprechend sich am Satze beteiligen lässt und so ein fein durchgebildetes, organisches Ganze schafft. Um die Ausbildung dieses modern-sinfonischen Stils hat sich neben Haydn gerade Mozart mit seinem feinen Verständnis für die Wesenheit jedes Instrumentes die größten Verdienste erworben. Den Grund zum modern-sinfonischen Stil legte offenbar das Konzert durch die freiere, solistische Behandlung der Instrumente, durch das konzertierende Hinübertragen eines Motivs von einem Instrument zum andern, von einer Orchestergruppe zur andern. Das lässt sich an dem vorliegenden Satze nachweisen: die Motive der Hauptmelodie sind in der Weise des Konzerts an Bratsche und Prim verteilt, in einer Weise, die J. A. Hiller auf die Sinfonie übertragen wahrscheinlich »lächerlich« gefunden haben würde[1]). Aus seinen und den sonstigen zeitgenössischen Urteilen über Haydn und die Wiener Schule sieht man deutlich, dass die eben in der Wiener Schule auf-

1) Vgl. die einschlägige Bemerkung Hillers in seiner Rezension Haydnscher Sinfonien: »Wöchentl. Nachr.«, 1770, 5. Stück, p. 37.

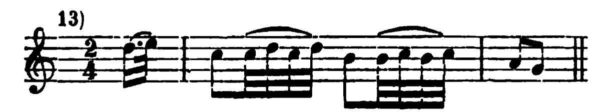
kommende konzertmäßige Behandlung des Satzes und Kolorits etwas ganz Neues war und mannigfachen Widerspruch erfuhr. — Die Bläser sind nicht mehr als Füllstimmen und als bloße Verstärkung der Streicher behandelt, sondern abweichend von diesen und mit dem Mozart eigenen feinen Gefühl für die Klangwirkung. Meist sind Hörner und Bratschen kombiniert, aber auch Oboen und Bratschen, Oboen und Hörner und andere Kombinationen finden sich. Kombinierte Oboen und Bratschen übernehmen mehrmals die Führung.

Wienerisch-volkstümliche Züge neben spezifisch Mozartschen und neben Konzerteinwirkungen finden sich in den langsamen Sätzen von Nr. 15, 21, 24, 27, 28 und 29.

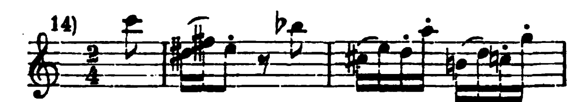
Die Melodiekadenzierung von Nr. 15 ist deutschliedmäßig. Sie wird durch den auf- oder abwärts schreitenden Vorhalt gekennzeichnet, der sich im gleichzeitigen deutschen Liede sehr



häufig findet (Notenbeisp. 10, 11, 12). Volkstümlich sind die Schlusswendung von Takt 4 (Notenbeisp. 12) und die Wienerischen Melismen in Takt 14 ff. (Notenbeisp. 13). Stellenweise trägt die



Melodiebildung schon individuelles Gepräge, so in den verminderten und großen Septwendungen von Takt 6 ff. (Notenbeisp. 14).



Das Eindringen der Chromatik in Melodie und Harmonie kennzeichnet diese Stelle als spezifisch Mozartisch. Der Satz ist homophon. Die Bläser beteiligen sich an ihm nicht nur schattierend, sondern melodieführend, so dass das Kolorit dieses Satzes

durchaus die Grenzen der Theatersinfonie überschreitet. — Die Melodiebildung von Nr. 21 trägt spezifisch Mozartsche Züge. Der Satz beginnt mit einem echten Mozart, einer schwungvollen Kantilene, welcher die chromatische Wechselnote im dritten Takt, *dis—e* statt *d—e*, ein inniges, gefühlvolles Gepräge verleiht. Der Wiener Schule gehören die mehrfach vorkommenden Melismen an (Notenbeisp. 15). Die Melodiekadenzierung ist überwiegend



deutschliedmäßig. Im Gegensatz zu der durchaus gesanglichen ersten Hälfte bewegt sich in der zweiten Hälfte des ersten Teils die führende Stimme in Zweiunddreißigstelpassagen, welche zum Teil im Wiener Unisono der Oktav von Flöten und Geigen vorgetragen werden. Auch im ersten Metrum des Mittelsatzes findet sich die Wiener Oktavverdopplung. Der Satz ist homophon: die melodische Führung liegt vorwiegend im Prim und geht nur selten auf die Mittelstimmen über, die dann bisweilen durch die Flöten in der oberen Oktav verstärkt werden. Die zweite Geige sekundiert der Melodie zunächst mit einer guitarrenmäßig kurz abgestoßenen Zweiunddreißigstelbegleitung, die aber bald in gebundene Passagen übergeht. Als Verbindungs- und Überleitungsorgane von einer Periode in die andere, von einem Metrum ins andere ist — wie schon früher sehr häufig — eine Kombination von Flöten und Bratschen — im Unisono der Oktav — verwandt. Die Hörner schattieren meist durch langgehaltene Töne, an metrischen Anfangs- und Endpunkten auch durch Achtelreperkussionen eines und desselben Tones. Führend treten sie in dem ihnen eigenen Hornsatz und -rhythmus ( ) zwei Takte lang im Mittelsatz auf. In den nächsten beiden Takten imitieren die Bratschen dies Hornsolo — wieder ein Zeichen der engen koloristischen Beziehungen beider Instrumente bei den klassischen Sinfonikern. Flöten sind so wohl melodieführend, wie schattierend verwandt. Zum ersten Mal in den Mozartschen Sinfonien kommt hier ein Beispiel enharmonischer Verwechslung vor, und zwar in Takt 8, 9, 10, 11 des zweiten Teils.

Nr. 24 weicht von der üblichen Form des langsamen Satzes: A B A, in der der Mittelsatz B meist Material von A bearbeitet, ab. Es besteht aus einer mehrmals wiederkehrenden, durch Zwischensätze verbundenen Liedweise, einer Satzform, aus der sich in der Wiener Schule hauptsächlich nach Haydns Vorgang das »Thema mit Variationen« entwickelte, die Mozart aber bisher

noch nicht verwendete. Die dem Satz zu Grunde liegende Liedweise zeigt Wienerisch volkstümliche Merkmale: Achtelreperkussionen eines und desselben Tones, sowie Wiederholung eines Motivs auf den nächstliegenden Tonstufen. Auch das Kolorit der Liedweise ist Wienerisch, sie wird von Flöten und ersten Geigen in dem bekannten Unisono der Oktav vorgetragen. Unverkennbar liegt aber auch über der Melodie, zumal über den gesanglichen Sechzehntelkoloraturen, schon ein Hauch Mozartscher Anmut und Innigkeit. Individuelle Züge treten noch nicht hervor, etwa mit Ausnahme der chromatischen Wendung im vierten Takt des ersten Zwischensatzes. — Während in der Liedweise bei homophonem Satz die Melodie durchweg in Flöte und Prim liegt, wechseln in den Zwischensätzen Ober- und Unterstimmen des Streichquartetts zum Teil halbetaktweise mit der Führung. Ist schon hierin eine Einwirkung des Konzerts zu erkennen, so tritt sie noch stärker in dem viertaktigen unbegleiteten Solo des Bläserquartetts (Flöten und Hörner) hervor. Die gewandte und wirkungsvoll kontrastierende Disposition des Kodalgedankens — der Vordersatz als Forte unisono an das Streichquartett, der Nachsatz piano und in Terzen an kombinierte Flöten und Geigen verteilt — weist ebenfalls auf das Konzert und die erst durch das Konzertprinzip vermittelte Herrschaft über das Orchester hin. In Bezug auf die Behandlung der Instrumente ist noch zu bemerken, dass die Geigen durchweg con sordino, die Bässe in der Liedweise pizzicato geführt sind.

Den Kern von Nr. 27 bildet eine Liedweise mit deutschliedmäßiger Melodiekadenzierung, die durchaus das Gepräge der Wiener Schule trägt. Volkstümlich sind außer der Kadenz von Takt 16 (Notenbeisp. 16) die Sequenzwiederholungen desselben



einfachen Grundmotivs, sowie die Achtelreperkussionen eines und desselben Tones, wie sie Takt 6 zeigt. Die chromatische Wechselnote von Takt 5 (Notenbeisp. 17) bekundet schon das Eindringen



subjektiven, romantischen Empfindens. Ein gegensätzliches, in der Struktur kontrastierendes Motiv tritt nicht auf, vielmehr wird der thematische Faden in der freien Mozartschen Weise weitergesponnen. Ein Kontrast wird nicht durch neuerfundenes

Material, sondern durch das in der zweiten Hälfte des ersten Teils vorherrschende Moll und durch kunstvolleren Satz erzielt. Doch schließt der erste Teil mit dem tonischen Durdreiklang der Dominanttonart. Die Schlussperiode bringt eine Wendung von echt Mozartscher Innigkeit, wie sie ähnlich schon in früheren Allegrosätzen vorkam. Die Schlusstakte haben durch Verteilung eines Motivs auf Sekund und Prim eine vorteilhafte Abweichung von der Schablone erhalten. — Die dem Satz zu Grunde liegende Liedweise wird, wie gewöhnlich, erst vom Streichquartett allein vorgetragen und dann unter Mitwirkung der Bläser wiederholt, wobei erste Flöte und Prim im Wiener Unisono der Oktav zusammen die Melodie führen. Schon in der folgenden Periode zeigen sich Konzerteinwirkungen: die Bläsergruppe ist unabhängig vom Streichquartett geführt. Sie schiebt sich zwischen die Motivgliederung der melodieführenden Primgeigen ein, und zwar die Flöten in rhythmischer Nachahmung der Melodiemotive. Der Sekund führt dazu eine konzertierende Sechzehnteltriolenbegleitung aus. In der Schlussperiode des ersten Teils sind Prim und Sekund imitatorisch geführt, der Bass zeichnet sich durch chromatische Intervallfolge aus. Im ersten Teil des Mittelsatzes sind Prim und Sekund ebenfalls imitatorisch behandelt; der von ihnen durchgeführte Gedanke ist aus zwei rhythmischen Motiven des ersten Teils kombiniert. Der zweite Teil des Mittelsatzes benutzt Modelle aus der dritten Periode des ersten Teils.

Melodiebildung und Kadenzierung von Nr. 28 ist deutschliedmäßig, wenn auch zum Teil mit konzertmäßigen Spielfiguren überfirnißt. Die Liedweise, welche den Kern des Satzes bildet, hat stark volkstümliche Momente aufzuweisen. Mehrmals bringt sie die schon früher als volkstümlich bezeichnete Repercussion eines und desselben Tones. Auch die Erscheinung, dass der vom Streichquartett allein und piano vorgetragenen Liedweise ein Forterefrain des Tutti folgt, weist auf das Volkslied hin. Ganz im Stile des Volksliedes sind die Wiederholungen in Takt 19, 20, 21, Wienerisch das Begleitungsmotiv der Unterstimmen in diesen Takten. Mehrmals kommt die Wiener Oktavverdopplung der Melodie zwischen Prim und Sekund vor. Die chromatische Wechselnote der Melodie von Takt 29 bekundet — wie im analogen Fall von Nr. 27 — das Eindringen subjektiven, romantischen Empfindens. Der Schluss des ersten Teils hält sich wieder — wie in Nr. 27 — von konventionellen Floskeln frei. Der Mittelsatz führt das Refrainmotiv im Prim modulatorisch durch, ohne es jedoch thematisch zu verarbeiten. Im Satz überwiegt die Homophonie. Die Sechzehntelfiguration, mit welcher der Sekund die Melodie des Prim begleitet, ist zunächst rein harmonisch, wird dann aber kontrapunktisch selbständiger.

Beachtenswert für die gegen Schluss des ersten Teils selbständigere Behandlung des Sekund ist es, dass das zweite Motiv des Satzes — vom Prim kanonisch nachgeahmt — zuerst im Sekund auftaucht. Bratschen, Celli und Bässe — letztere beiden noch immer ungetrennt — beschränken sich fast durchweg auf knappe Skizzierung der Fundamental-, resp. Mittelstimmen. Die Bläser sind sehr spärlich verwendet, fast nur im Refrain; als selbständige Gruppe — ohne Mitwirkung der Streicher — nur im ersten Takte des Mittelsatzes. Die Koda bringt ein chromatisches Lieblingsmotiv Mozarts, das als Überleitungs- und Schlussmotiv in seinen späteren Werken noch häufig vorkommt. Wie in Nr. 27, spielen die Geigen con sordino, auch im Tuttirefrain.

Die Melodiekadenzierung von Nr. 29 ist durchweg deutschlied- und tanzmäßig. Das Material des ersten Teils besteht aus drei Gedanken. Der erste, eine Liedweise, hat den hier üblichen, meist mit dem Wort »grazioso« bezeichneten Charakter: heitere, durch subjektive Einfälle noch nicht gestörte Ruhe! Aber der Satz weicht von der üblichen Weise ab: die Melodie des Vordersatzes liegt im Prim, die des Nachsatzes, eine Wiederholung des Vordersatzes mit verändertem Schlusse, im Sekund; über ihr führt der Prim ausschmückende Passagen aus: es macht sich hier — zum ersten Mal nach Nr. 24 — eine Neigung zur Variation bemerkbar. Die beiden letzten Takte werden refrainmäßig wiederholt, wobei auch die Bläser mitwirken, welche während der Liedweise pausierten. Das Schlussmotiv der Liedweise wird nun in den folgenden drei Takten zur Modulation in die Dominanttonart benutzt, in welcher das zweite Thema anschließt. Die Grundlinien desselben sind sehr einfach, ja eine Wendung (Notenbeisp. 18) er-

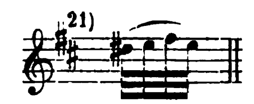


scheint geradezu als volkstümlich. Das rhythmische Modell des Motivs a (s. Notenbeisp. 18) ist dem Schlussmotiv des ersten Themas entlehnt. Das zweite Thema enthält aber zwei Melodieverzierungen (im zweiten und sechsten Takt), die durch ihre Chromatik über das Volkslied hinausgehen und direkt auf Mozart hinweisen. Rein rhythmisch genommen, ist die Verzierung im sechsten Takt unter den Wienern sehr beliebt (Notenbeisp. 19 und 20). Der Satz ist in den ersten sechs Takten dieses zweiten





Themas einfach gehalten: Prim melodieführend, dazu eine Gegenmelodie des Basses, Mittelstimmen begleitend. Die Weiterführung des Themas ist schon kunstmäßiger: Sekund und Prim dialogisieren nach Art des Konzerts mit kleinsten Melodieteilen. Die Schlusswendung (Notenbeisp. 20) charakterisiert sich durch ihre Chromatik als spezifisch Mozartisch. Der dritte oder Schlussgedanke, stark mit Wiener Melismen verziert (Notenbeisp. 21), ist



inhaltlich der interessanteste dieses Satzes: er offenbart einen reizenden, schalkhaften, echt Mozartschen Humor, wie er in einem langsamen Satz hier zum ersten Mal vorkommt. Was das Eindringen humoristisch gefärbter Gedanken in den langsamen Satz betrifft, so kann der vorliegende geradezu als Vorläufer des zweiten Themas aus dem Larghetto der zweiten Beethovenschen Sinfonie betrachtet werden, nur dass er — der ganzen Individualität Mozarts gemäß — viel zarter und graziöser gehalten ist. Auch sein Kolorit ist Wienerisch: bei der Wiederholung wird er von Oboe und Prim in der bekannten Melodieverdopplung vorgetragen. Der Mittelsatz kümmert sich gar nicht um den ersten Teil, sondern bringt ein neues, der Geige direkt auf den Leib geschriebenes Motiv. Die letzten Takte des Mittelsatzes interessieren durch die — drei Takte lang ausschließlich — chromatischen Melodiefortschritte; auch der Sekund bewegt sich überwiegend chromatisch, und so wird natürlich auch die Harmonie alteriert. Es bestätigt sich die Wahrnehmung, dass bei zunehmender Entwicklung die Chromatik in Mozarts Tonempfinden immer mehr hervortritt. Den Übergang zur Reprise vermittelt die Bläsergruppe in einem zweitaktigen unbegleiteten Solo; eine analoge Verwendung der Bläser kam schon in früheren ersten Sätzen, so in der kleinen Gmollsinfonie, vor. Umfangreicher und inhaltlich bedeutender als gewöhnlich ist diesmal die Koda. Neu hinzugebracht erscheint in ihr ein spezifisch Mozartsches, dem analogen von Nr. 28 ähnelndes chromatisches Motiv. Die Koda bringt in gedrängter Übersicht die Hauptmomente des Satzes. Das Verfahren freier Engführung des Hauptthemas, das in den Koden erster Sätze schon früher angewandt wurde, erscheint in der Koda

eines langsamen Satzes hier zum ersten Mal. Die Bläser sind dabei schon vollkommen selbständig behandelt, teilweise sogar die zweiten Stimmen: ein zweitaktiges Solo der Bläsergruppe beginnt die (Engführung) — die erste Oboe melodieführend, die zweite frei imitierend, die Hörner im Hornsatz begleitend; dann fällt die Streichergruppe ein, der Prim mit dem Hauptthema, die Bratsche die ersten beiden Noten desselben imitierend, der Sekund mit dem früher vom Prim ausgeführten variierenden Kontrapunkt.

Als Höhepunkte in der bisherigen Entwicklung des langsamen Satzes können Nr. 25 und 26 betrachtet werden. Das Mozartsche Gepräge ist ihnen am stärksten aufgedrückt. Ihr ästhetischer Gehalt besitzt eine so allgemein menschliche Bedeutung und doch zugleich eine so subjektive Färbung, dass er über das Wesen und die Bestimmung der damaligen Sinfonie, der geselligen Unterhaltung zu dienen, zum größten Teil hinausgeht. Das volkstümliche Element, welches vielen früheren Sätzen eigen war, tritt hier zurück; dagegen ist die Einwirkung des Konzerts auf Satz und Kolorit nicht zu verkennen. — Wie schon O. Jahn bemerkt, besteht ein ideeller Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen von Nr. 25. Der ernste, fast düstere Charakter des ersten Satzes wird — nach Jahn — ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit auch im Menuett und Finale gewahrt und erscheint im Andante wohl gemildert, aber nicht in seinem Wesen geändert. In dem milden, weichen Esdurthema, dem Ausgangspunkt des Andante Nr. 25, gelangt eine resignierte, entsagungsvolle Stimmung zum Ausdruck. Aber schon in dem B moll der nächsten Periode, die sich rhythmisch auf demselben Modell wie die erste aufbaut, bricht die Klage schneidend hervor. Sie bricht mit fruchtlosen Wiederholungen, wie stammelnd, ab, so dass das dritte Motiv, ein beruhigender und verklärender Gedanke, formell eine figurale Variation des ersten, hier doppelt wirkungsvoll erscheint. Der Mittelsatz, welcher ausschließlich das rhythmische Grundmotiv des Satzes benutzt, nimmt den Ton erschütternder Klage wieder auf. Aber gegen den Schluss hin raffen sich die Massen in einem großen Mannheimer Orchestercrescendo zusammen, es tritt ein Halt ein und nun leitet der Prim mit einem dreitaktigen, rezitativisch gedachten Solo zur Reprise über. Der thematische Aufbau ist einfach und klar: ein aus drei Achteln bestehendes rhythmisches Grundmotiv beherrscht den ganzen Satz. Die erste Periode des ersten Teils und der Mittelsatz weisen dies Modell unverändert auf, in der zweiten findet es sich zum Teil umgebildet und in der dritten halten es die Bässe und Bratschen fest, während der Prim Variationen ausführt. Konventionelle Figuren und Passagen, wie sie sich in früheren Arbeiten finden, sind

fortgelassen, und man kann in dem ganzen Andante kaum mehr eine überflüssige Note finden. Auch in dem Primsolo vor Eintritt der Reprise, das auf den ersten Blick als ein Übergangsglied ohne selbständigen ideellen Wert erscheinen mag, ergiebt sich, wenn es mit dem vollen Bewusstsein seiner an dieser Stelle fast dramatischen Bedeutung vorgetragen wird, jede Note als vollwichtig und kernhaft. Diese Kadenz erscheint gewissermaßen als der Höhe- und Wendepunkt des ganzen Satzes, es vollzieht sich in ihr die Peripetie des zu Grunde liegenden seelischen Vorgangs. Sie darf als Vorläuferin jener berühmten Kadenzen angesehen werden, die bisweilen die festen Formen der Beethovenschen Sinfonien durchbrechen. Mehr als früher tritt in dem vorliegenden Satz die Chromatik als Mittel zur Verschärfung und Individualisierung des Ausdrucks hervor. Es sind hauptsächlich die chromatischen Wechselnoten in der Melodie des Mittelsatzes und die in solchem Maße noch nicht dagewesene chromatische Bassführung. Natürlich wird durch die chromatische Führung auch nur einer Stimme schon die Harmonie alteriert. Die Melodie liegt durchweg im Prim; von den begleitenden Stimmen tritt ihr der Bass am selbständigsten gegenüber. Abgesehen von dem zweitaktigen Streicherunisono gegen Ende des Mittelsatzes und von den in der zweiten Periode vorgenommenen Satzänderungen der Reprise, tritt er fast nie gleichzeitig mit den Motiven der Melodiereihe auf, sondern füllt die Lücken derselben rhythmisch imitierend, melodisch aber selbständig und oft charakteristisch aus. Der Sekund schließt sich rhythmisch meist dem Prim, die Bratsche meist dem Bass an. Doch sind auch diese Mittelstimmen bisweilen unabhängig geführt. Ein col basso der Bratschen in melodischer Beziehung kommt nur mehr ausnahmsweise vor. — Die Bläsergruppe weist Oboen, Fagotte und Eshörner auf[1]. Die Fagotte kommen im langsamen Satz seit Nr. 12 hier zum ersten Mal wieder vor. Offenbar wurde — wie schon S. Bagge[2] bemerkt — von den damaligen Hornisten eventuell auch die Übernahme der Fagottpartie im langsamen Satze verlangt: zwei von den in den übrigen Sätzen beschäftigten vier Hornisten werden also hier die Fagottpartien geblasen haben. Die Fagotte haben nur ganz wenige Pausen; sie sind von den Bläsern am stärksten und mit entschiedener Vorliebe beschäftigt. Sie sind nur zum Teil mit dem Celli im Unisono kombiniert, zum Teil treten sie unabhängig auf, ja führen sogar Gegenmelodien. In der ersten Periode imitieren sie rhythmisch, zum Teil auch melodisch die Melodie des Prim. Solistisch tritt die Bläsergruppe fünf Takte

1) In der B. & H.-Ausgabe verdruckt als »Corni in E«.
2) »Sammlung musik. Vorträge« (Leipzig, Breitkopf & Härtel) Nr. 51.

vor Eintritt der Reprise auf mit einem großen crescendo piano al forte, dem sich dann auch die Streichergruppe anschließt: es ist das Orchestercrescendo, wie es zuerst und mit Vorliebe die Mannheimer kultivierten. Oboen und Hörner sind sonst nur koloristisch und schattierend verwendet, nicht solistisch, wie zum Teil der Fagott. Mit Melodie und Satz der zweiten Periode sind in der Reprise Umgestaltungen und Erweiterungen vorgenommen. Die Bläsergruppe spielt dabei zwar auch nur eine begleitende Rolle, aber sie schiebt sich in rhythmischer Imitation, wie früher die Bässe, zwischen die Lücken der Melodiereihe. Dieses Alternieren eines rhythmischen Motivs zwischen zwei Orchestergruppen weist wieder auf das Konzert hin.

Nr. 26 hängt noch — nach der alten Manier — mit dem ersten und letzten Satz zusammen. Auch ist der Satz noch ungeteilt. Der Gedankenbau ist — wie in Nr. 25 — von großer Einfachheit. Die größere Hälfte des ersten Teils und der Mittelsatz bauen sich ausschließlich und konsequent auf einem plastischen, zu kontrapunktischen Kombinationen sehr geeigneten rhythmischen Grundmotiv auf. Die zweite, kleinere Hälfte des ersten Teils, welche dieses Grundmotiv nicht benutzt, stellt demselben doch kein neues gegenüber, sondern erscheint als eine der freien Erweiterungen und Ergänzungen ohne formell nachweisbaren Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen, wie sie die ungebundene, überaus rege Phantasie Mozarts liebt. Die Erfindung und Melodiebildung zeigt keine Einwirkungen des Volksliedes mehr. Schon das rhythmische Grundmotiv gehört der Kunstmusik an. Die mit strenger Benutzung desselben gebildete Melodie verleiht — nach O. Jahn — einer sehnsüchtig schmerzlichen Stimmung einen zarten und eigentümlichen Ausdruck. Von konventionellen Wendungen ist sie frei. Subjektive, spezifisch Mozartsche Züge zeigt Takt 8, 9, 10 in den chromatischen Wechsel- und Durchgangsnoten, Takt 19 in seinen ausschließlich chromatischen Fortschritten, Takt 23ff. in den chromatischen Wechselnoten des Sekund, sowie die Chromatik in Takt 27/28. Es kündigt sich hier schon die sentimentale Richtung an, die Mozart in der Sinfonie vorbereiten half. Schwärmerische, sehnsüchtige oder schmerzliche Wendungen, subjektive Äußerungen eines erregten Gefühls, tauchen plötzlich aus der Gesamtstimmung heraus. Die naive Darstellungsart, die dem Darzustellenden gleichsam noch objektiv gegenübersteht, geht allmählich in subjektive Lyrik über, indem der Künstler sich in das eigene Ich versenkt und sich mehr und mehr gewöhnt, alles durch das Prisma des eigenen Ich zu sehen. Statt der heiteren Ruhe und gleichmäßigen Breite des Idylls beginnt jetzt auch in der Tonkunst der Wellenschlag des subjektiv erregten Gefühls zur Darstellung zu gelangen. Diese

Hebungen und Senkungen des Stimmungsmeeres teilen sich dem Gefühl des Vortragenden unwillkürlich, aber auch unabweisbar mit. Die Klassiker verschmähen es daher, die durch sie bedingten feinen Modifikationen der Klangstärke und des Tempos bis ins Detail hinein zu notieren, stellen vielmehr nur die Hauptzüge fest. Im vorliegenden Satz hat Mozart zwei große Crescendi selbst angedeutet, das eine von Takt 23—26, das andere von Takt 30—32. Dem Höhepunkt der zweiten Steigerung folgt direkt das geheimnisvolle Helldunkel der Durchführung — eine Antizipation des Beethovenschen plötzlichen Piano!

Der Satz hat Ähnlichkeit mit dem von Nr. 25. Das rhythmische Grundmotiv wird in freien kanonischen Imitationen verarbeitet, in der ersten Periode zwischen Prim und Sekund, während Bratschen und Bässe darunter in gebundener Achtelbewegung kontrapunktieren, Flöten und Fagotte mit der Harmonie auf der zweiten Takthälfte nachschlagen, in der zweiten Periode zwischen Prim und kombinierten Flöten und Hörnern, wozu Sekund und Bratsche eine Zweiunddreißigstelbegleitung in Albertischer Manier ausführen. Die erwähnte, mit Takt 23 beginnende Phrase wird durch den Wechsel kleiner Motivteile zwischen Prim und Sekund dramatisch belebt, eine Satzdisposition, die wieder direkt auf den konzertierenden Stil hinweist; am Höhepunkt der Steigerung vereinigt sich die ganze Streichergruppe zu einer gleichzeitigen nachdrücklichen Wiederholung des rhythmischen Grundmotivs auf den markierten Taktteilen, während die gesamte Bläsergruppe auf den schwachen nachschlägt. Von diesem anderthalb Takt festgehaltenen Höhepunkte, auf dem die zusammengeballten Orchestermassen gleichsam zu erstarren scheinen, führt ein zweitaktiges — ganz wie das analoge in Nr. 25 — piano und rezitativisch gehaltenes Primsolo zum Abschluss des ersten Teils in der Paralleldurtonart. Ein viertaktiges unbegleitetes Solo der Bläsergruppe, welche in einer Art von Engführung und zugleich in einem wirkungsvollen Crescendo das rhythmische Grundmotiv des Satzes bearbeitet, leitet zum Mittelsatz über. Dieser führt dasselbe Motiv in freien kanonischen Imitationen zwischen Sekund und Bratsche durch, während Bass und Prim frei kontrapunktieren.

Das Blasorchester ist ausnahmsweise stark besetzt: Flöten, Oboen, Fagotte, Eshörner. Von den Bläsern beteiligt sich — wie schon bemerkt — eine Kombination von Flöten und Hörnern zeitweise selbständig an der thematischen Bearbeitung des rhythmischen Grundmotivs. Sonst ist die Bläsergruppe, wenn auch dem Streichquartett nicht gleichgestellt, so doch unabhängig von ihm geführt — offenbar unter der Einwirkung des Konzerts. Die beiden unbegleiteten Soli der Bläsergruppe mit ihren großen

Crescendi — das erste in den Mittelsatz, das zweite ins Finale überleitend — weisen direkt auf die Bläserbehandlung der Mannheimer Schule hin.

Die Finalsätze von Nr. 15—30.

Unter den Finalsätzen von Nr. 15—30 stehen die von Nr. 20, 22, 23 und 24 der Ouverture am nächsten. Nr. 20 und 22 haben die Form des ersten Satzes, 23 und 24 Rondoform. Nr. 22 hat — nach Art des Ouverturenprestos — noch gar nicht einmal die Trennung des ersten Teils vom zweiten durch einen Doppelstrich, dagegen ist das Hauptthema sowohl bei Beginn des Satzes, wie in der Reprise durch Doppelstriche mit Repetitionszeichen abgegrenzt. Nr. 23 ist äußerlich ganz ungeteilt und in Nr. 24 ist nur das Rondothema nach seinem ersten Auftreten durch Doppelstrich mit Repetitionszeichen abgeschlossen. Die Hauptthemen dieser Serie tragen den allgemein gehaltenen Charakter rauschender Lustigkeit, der vom Ouverturenfinale her bekannt ist. In Nr. 20 lässt sich ein zweites Thema noch nicht unterscheiden; der Satz hat fast durchweg eine figurale Bildung, ganz im Stil des Ouverturenfinales. Das zweite Thema von Nr. 22 ist im Schäferton gehalten, eine echte Schalmeienmelodie. Die Oboen übernehmen es denn auch bei der Wiederholung, in der unteren Oktav durch die Geigen verstärkt, während die Hörner einen langgezogenen Ton hineinschallen lassen. Übergangs- und Schlussgruppen in beiden Sätzen — wenn man bei dem Fehlen eines zweiten Themas in Nr. 20 überhaupt davon sprechen kann — zeigen in ihren Beziehungen zum Hauptthema noch keinen Fortschritt: sie verarbeiten das im Hauptthema gegebene Material weder, noch bringen sie neues, gehören also noch zur alten Schule. Darauf weisen auch die veralteten Melodieverzierungen hin (Notenbeisp. 22).



Der Satz aber ist gewandt und fließend. Nr. 20 bringt sogar kanonische Imitationen zwischen Prim und Sekund, freie zwischen Prim und Bass und zwischen Sekund, Prim und Bass. Der Mittelsatz von Nr. 20 knüpft an ein figurales Begleitmotiv der Bratsche vom letzten Takt des ersten Teils an, das er wenige Takte lang in kanonischen Imitationen zwischen den Stimmen des Streichquartetts bearbeitet. Der von Nr. 22 ist ganz ungebunden. Er bringt neue Gedanken pastoralen Charakters und von entsprechendem Kolorit: u. a. eine Kombination von Oboen, Hörnern und Bratschen als melodieführende Stimmen. Die Reprisen sind normal.

Was das Kolorit betrifft, so treten die Bläser in Nr. 20 mehrmals in der zweiten Hälfte des Taktes solistisch heraus; die Oboen werden teilweise schon abweichend von der Primmelodie geführt, meist in der Gegenbewegung.

In den Rondos von Nr. 23 und 24 sind außer den schon besprochenen Hauptthemen auch die Zwischensätze im alten Stil gehalten. Nr. 24 hat deren zwei, den ersten überwiegend in der Dominanttonart, den zweiten überwiegend in der Haupttonart. Nr. 23 besitzt drei Zwischensätze, den ersten in der Dominanttonart, den zweiten in der gleichnamigen Molltonart der Tonika, den dritten überwiegend in der Haupttonart. Doch erscheint in Nr. 24 der zweite, in Nr. 23 der dritte Zwischensatz nur als eine Variante des ersten. Das Kolorit zeigt schon Fortschritte: in der Nachsatzperiode des zweiten Zwischensatzes von Nr. 23 führen Oboen und Bratschen, in der Oktav kombiniert, über einem Orgelpunkt der Hörner und Bässe die Melodie, und in der letzten Periode des ersten Zwischensatzes von Nr. 24 findet ein taktweiser Dialog zwischen einem Concertino von Bässen, Bratschen und Hörnern und einem solchen von Geigen und Oboen statt.

Durch die Finales von Nr. 15 und 16 erfährt die Rondoform keine Erweiterung. Beide enthalten nur zwei Zwischensätze, von denen der erste in Nr. 15 in der Dominanttonart, in Nr. 16 in der Dominanttonart, Parallelmolltonart und modulatorisch, der zweite Zwischensatz beiderseits in der Tonika gehalten ist. Äußerlich — durch Doppelstriche — sind beide Finales in drei Teile getrennt, deren erste beiden repetieren.

Die Thematik dieser beiden Sätze geht zum Teil schon über den Ouverturenstil hinaus. In Nr. 15 ist das Hauptthema — mit den üblichen drei einleitenden Akkordschlägen beginnend — das Tutti des ersten Zwischensatzes, sowie der ganze zweite Zwischensatz noch alte Schule. Aber in der gesanglichen Melodie der Pianoperiode vom ersten Zwischensatz mit ihren chromatischen Wechselnoten zeigen sich schon Mozartsche Züge. Die einzelnen Stimmen des Streichquartetts sind in dieser Periode schon durchaus selbständig geführt, der Bass meist in Gegenbewegung zur Primmelodie. Der zweite Zwischensatz enthält kanonisch imitierende Einsätze zwischen Prim und Mittelstimmen. In die umfangreiche Koda sucht Mozart durch den Rhythmus syncopatus eine Abwechslung hineinzubringen. — Energischer wendet sich Nr. 16 dem neuen Stil zu. Melodie und Figurenwerk des ersten Zwischensatzes trägt zum großen Teil schon das Gepräge der Wiener Schule, und der zweite Zwischensatz bringt nach einer kurzen Einleitung sogar eine vermutlich der Volksmusik entnommene Weise, deren Kolorit überdies fortschrittlich und interessant ist. Sie wird nämlich von den Hörnern — durch die

Geigen verstärkt — vorgetragen und entspricht auch, speziell mit ihren Achtelreperkussionen desselben Tones, durchaus dem Klangcharakter des Horns. Die Oboen treten, die einzelnen Abschnitte dieser Volksweise mit einander verbindend, solistisch heraus. Auch schon im letzten Takte des ersten Zwischensatzes übernahm die Bläsergruppe (Oboen und Hörner) solistisch die Überleitung ins Hauptthema.

Zu dieser Serie von Sätzen, deren Thematik zum Teil der Wiener Schule angehört, ja auch teilweise schon spezifisch Mozartsche Züge aufweist, gehören ferner noch die Nrn. 17, 18, 26, 27, 28 und 30. Sie sind alle in der Form des ersten Satzes geschrieben. In Nr. 17, 18 und 30 sind die Hauptthemen noch im alten Stil gehalten, das von Nr. 18 zeichnet sich durch seine plastische Struktur aus. Die zweiten Themen dieser drei Nrn. tragen schon Mozartsche Züge. Das zweite Thema von Nr. 17 ist eine anmutige, leicht hinflatternde Melodie, die sich vom fünften Takt an in Passagenwerk auflöst, das in kanonischen Imitationen an Prim und Sekund verteilt ist. Eine viel bedeutendere Erscheinung ist das zweite Thema von Nr. 18, das sich schon von dem tändelnd-anakreontischen Charakter der Wiener Themen unterscheidet und durch einen pathetischen Zug als spezifisch Mozartisch kennzeichnet. Es ist das erste Mozartsche Gegenthema, welches in Moll — der Parallelmolltonart — beginnt; es schließt nach mehrfachen Ausweichungen in der Dominanttonart. In der Melodie sind die chromatischen Wechselnoten des Auftakts sowie die wiederholten schmerzlichen Ausrufe in Takt 6, 7, 8, in der Harmonie die chromatischen Fortschreitungen, sowie die reizvollen, durch Vorhalte entstandenen Dissonanzen bemerkenswert. Dieser erste Teil des Themas, nur vom Streichquartett piano vorgetragen, scheidet sich durch eine Generalpause — den musikalischen Gedankenstrich — scharf vom zweiten Teile, welcher den leichten, ungezwungenen Ausdruck der Wiener Themen und auch, zwischen Oboe und Prim, die Wiener Oktavverdopplung der Melodie besitzt. Eine typische Wiener Wendung enthält Takt 15 der zweiten Themengruppe (Notenbeisp. 23). Auch das zweite Thema von Nr. 30 wird durch



die Innigkeit seiner Melodie — formell durch die stark hervortretende Chromatik derselben — als echter Mozart gekennzeichnet. Vom siebenten Takt der Repetition an löst sich die Melodie in

taktweisen Dialog zwischen Prim und Sekund auf, dessen originelles Quintenmotiv beachtenswert ist. Die Melodie des zweiten Themas wird von Prim und Sekund in Wiener Oktavverdopplung vorgetragen. Das Tutti forte der zweiten Themagruppe hat Beziehungen zum Hauptthema, dessen rhythmisches Motiv in den Mittelstimmen des Tutti wieder auftaucht. Die Übergangsgruppen der drei Sätze enthalten fortschrittliche Momente, am meisten die von Nr. 17, welche anfangs den ersten Abschnitt des Hauptthemas in kanonischen Imitationen zwischen Ober- und Unterstimmen des Streichquartetts bearbeitet und dann ein rhythmisches Motiv desselben auch in den Hörnern benutzt. Ebenso verwendet der kurze Übergang von Nr. 30 zum Teil ein rhythmisches Hauptthemamotiv. Der umfangreiche Übergang von Nr. 18 ist zwar im alten Stil gehalten und bringt am Schluss auch noch einmal die Arienkadenz, leitet aber — ebenso wie in Nr. 17 — ganz ungezwungen und frei, ohne irgendwelche Pause und ohne die bei Mozart sonst gewohnte nachdrücklich betonte Kadenz, ins zweite Thema über. Unter den Schlussgruppen zeichnet sich die von Nr. 18 aus durch eine gesangliche Partie mit hübscher Imitation in der Gegenbewegung zwischen Prim und Bass. Die variierende Repetition im letzten Takt dieser Episode ist echt Mozartisch. Die Schlussperiode von Nr. 30 lehnt sich rhythmisch an das Hauptthema an. Von den Mittelsätzen hält der von Nr. 17 teilweise, der hübsch kontrapunktisch gearbeitete von Nr. 18 durchweg am ersten Teil fest; der von Nr. 30 speziell an den rhythmischen Modellen des Hauptthemas. Die Lebhaftigkeit der Diktion im Mittelsatz von Nr. 30, das prononcierte Abbrechen und Wiederaufnehmen der Rede, das sich formell in zwei Fermaten äußert, mutet fast Haydnsch an. Die Reprise von Nr. 17 beginnt gleich mit der Übergangsgruppe, die von Nr. 18 und 30 sind normal.

In Nr. 26, 27 und 28 verlassen auch die Hauptthemen schon zum Teil das Ouverturengebiet. Nr. 27 ist der erste Mozartsche Finalsatz, der in Haydnscher Manier mit einem Fugato beginnt. Ein Thema, dem gleich von vornherein ein Kontrasubjekt beigegeben ist, wird frei durchgeführt. Zuerst wird es im Hauptton von kombinierten Bässen und Hörnern beantwortet, wobei Prim und Bratsche das Kontrasubjekt in einer Variante übernehmen, dann in der Dominante vom Sekund — das Kontrasubjekt im Bass —, ferner in der Quinttonart der Dominante von kombinierten Flöten und Bratschen und schließlich noch vom Prim in der Dominanttonart beantwortet. Das Thema ist ganz allgemein gehalten, eins von denen, die schon unzählige Male in der Fuge verwandt worden sind. Dagegen tragen Kontrasubjekt und Zwischenspiele schon Wienerische Züge. Das vom Prim in

der Dominanttonart gebrachte Fugenthema wird nun in echt Mozartscher Weise frei ausgesponnen und führt zu einem Ganzschluss in der Dominanttonart. Die Chromatik und die Wechselnoten dieser Neubildung sind zu beachten, es kommt darin eine innige, ja überschwängliche Empfindung zum Ausdruck; ebenso ist das originelle, abschließende Quintenmotiv bemerkenswert.

Die Hauptthemen von Nr. 26 und 28 haben beide Haydnsche Disposition: die erste Periode ist piano im Streichtrio resp. -duo gehalten, worauf dann ein Tutti forte folgt. Das Hauptthema von Nr. 28 ist noch sehr allgemeinen Charakters; das von Nr. 26 aber wohl schon Wienerisch. — Von den zweiten Themen ist das von Nr. 27 inhaltlich noch allgemein gehalten; beachtenswert wären nur die chromatischen Wechselnoten des von Prim und Sekund allein vorgetragenen Abschnitts. Interessant ist aber Kolorit und Disposition dieses Themas: es wird von der Bläsergruppe (Flöten und Hörner) solistisch intoniert, während die Streicher in kanonischer Imitation einfallen. Die zweiten Themen von Nr. 26 und 28 sind beide Melodien von echtem Wiener Blut. Auch ihre Instrumentierung ist zum Teil ausgeprägt Wienerisch. In dem umfangreichen zweiten Thema von Nr. 26 wird die Melodie der zweiten Periode (eine Wiederholung der ersten) von Flöte und Prim in der Oktav, die vierte Periode (eine bedeutend erweiterte Repetition der dritten) von Prim und Bratsche in der Oktavverdopplung vorgetragen. Zur Melodie der dritten und vierten führt der Sekund die bei den Wienern an dieser Stelle sehr beliebte Guitarrenbegleitung aus. Speziell Wienerisch ist auch die Auftaktfigur des zweiten Themas (Notenbeispiel 24). In Bezug auf den Satz interessieren in den ersten



beiden Perioden der zweiten Themagruppen von Nr. 26 die kanonischen Imitationen der Mittelstimmen und die chromatische Gegenmelodie des Basses. In dem ersten, piano gehaltenen Teil der zweiten Themagruppe von Nr. 28 begleitet der Sekund durchweg nach Guitarrenart. In der Tuttiperiode bringen die Bratschen einen Klangeffekt, wie er schon früher einmal in einem ersten Satz im Blech vorkam: Achtelreperkussionen eines liegenden Tones in Oktaven.

Unter den Übergangsgruppen von Nr. 26, 27 und 28 verdient die von Nr. 28 als fortschrittlich Beachtung: sie spinnt das rollende Figuralmotiv des Hauptthematuttis aus, und zeigt auch in ihrer energischen, lebensvollen Schlusswendung einen

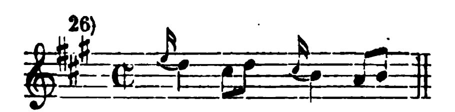
entschiedenen Fortschritt gegen die früher hier übliche Kadenzschablone. Die Schlussgruppe bezeichnet in allen drei Sätzen einen Fortschritt: sie nimmt von der früher üblichen nachdrücklich betonten Kadenz Abstand und leitet direkt in die Repetition des ersten Teils und dann in den Mittelsatz über. Außerdem benutzt die Schlussperiode von Nr. 26 das rhythmische und Instrumentationsmodell der Übergangsgruppe, und die Schlussgruppe von Nr. 28 ein Hauptthemamotiv. Die Mittelsätze von Nr. 26 und 27 binden sich nur teilweise, der von Nr. 28 überwiegend an den ersten Teil. Der von Nr. 27 führt den Überleitungsgedanken vom Schluss des ersten Teils modulatorisch durch; im Mittelsatz von Nr. 26 finden sich die Bläser reichlich und zum Teil selbständig verwendet. Der erste Teil von Nr. 28 schließt mit dem Dominantseptakkord der Tonika, und infolgedessen beginnt — ein Ausnahmefall — der Mittelsatz nicht in der Dominanttonart, sondern in der Tonika. Die Überleitung dieses Mittelsatzes zur Reprise ist fortschrittlich: sie lässt das Anfangsmotiv des Hauptthemas schon vier Takte vor Eintritt der Reprise in der Oboe anklingen und immer dringender wiederholen. Durch dies auch schon im ersten Satze ähnlich angewendete Verfahren wird die Notwendigkeit des baldigen Eintritts der Reprise begründet und eine innige Verbindung zwischen Mittelsatz und Reprise hergestellt. Die Reprisen sind normal. Unter den Koden verdient die von Nr. 28 Beachtung: sie schließt mit einem Mannheimer Effekt ab, einem Crescendo vom Piano der beiden Geigen bis zum Fortissimo des großen Orchesters. Es wird dazu der Tuttiabschnitt des Hauptthemas mit seinem rollenden Figurationsmotiv benutzt, der unter fortwährender Vergrößerung der Orchesterbesetzung und unter fortwährender dynamischer Steigerung wiederholt wird.

Eine dritte Serie der Finalsätze von Nr. 15—30 kennzeichnet sich dadurch, dass ihre Thematik gar nichts mehr vom alten Stil an sich hat, sondern entweder ganz der Wiener Schule angehört oder spezifisch Mozartsche Züge aufweist. Es sind dies die Finalsätze von Nr. 19, 21, 25 und 29, unter denen nur Nr. 19 in Rondoform geschrieben ist. Das Finale von Nr. 19 enthält drei Zwischensätze, jeden ebenso wie das Hauptthema mit zwei Reprisen. Das Hauptthema mit seiner leichten, ungezwungenen Melodie im Allabrevetakt ist nach Gehalt, Struktur und Kolorit echt Wienerisch. In seinem Rhythmus (Notenbeisp. 25) klingt



das Wiener Volksidiom unverkennbar durch. Die Melodie wird nach Wiener Weise in der Oktavverdopplung von Prim und Bratsche vorgetragen. Der erste Zwischensatz — in der Dominanttonart — steht in inniger Beziehung zum Hauptthema. Er bildet — vom Hauptthema und dessen erster Repetition eingeschlossen — den Mittelsatz des ersten Teils der Rondoform. Gegenüber der einfachen Haltung des Rondothemas ist Satz und Dynamik hier schon kunstvoller. Die Melodie vom Anfang der zweiten Reprise, wozu der Bass in Gegenbewegung, kennzeichnet sich durch ihre Innigkeit, formell durch die Chromatik, als Mozartisch. Der zweite Zwischensatz — in der Parallelmolltonart — darf als Mittelsatz der ganzen Form betrachtet werden: er steht zu den übrigen Teilen im Verhältnis des ergänzenden Gegensatzes. Der zweite Zwischensatz ist echter Mozart, ein gefühlvoller, pathetischer Gesang. Auch das romantische Element in Mozarts Individualität tritt hier schon hervor: formell kommt es in der Art zur Erscheinung, wie Mozart die beiden Perioden erweitert. Im achten Takt der ersten Reprise fällt er plötzlich aus dem Rahmen des vorher entworfenen Tonbildes heraus: die rhythmische Bewegung verändert sich auf einmal, es erscheint zwei Takte lang getragener Gesang in halben Noten, und dann erst wird der alte Rhythmus wieder aufgenommen. Ganz ähnliche Unterbrechungen finden sich in der zweiten Reprise. Als charakteristisches Moment der Mozartschen Kantabilität muss auch noch die in Melodie und Harmonie stark hervortretende Chromatik hervorgehoben werden. Am unbedeutendsten und rein ergänzenden Charakters ist der dritte, in der Unterdominanttonart stehende Zwischensatz. Von der Schablone abweichend und harmonisch interessant ist der veränderte Abschluss des Hauptthemas bei seinem letzten Auftreten.

Von echt Wienerischer Ungezwungenheit und Flottheit sind die Hauptthemen von Nr. 21 und 29. In dem Rhythmus von



Nr. 21 (Notenbeisp. 26) und in dem Figurenwerk von Nr. 29 (Notenbeisp. 27) klingt das Wiener Idiom unverkennbar durch.



Das Hauptthema von Nr. 21 ist außerdem noch in Haydnscher Weise disponiert: die erste Periode piano in Prim und Sekund, dann ein Tutti forte. Die zweiten Themen in beiden Sätzen gehören ebenfalls durchaus der Wiener Schule an. Das von Nr. 21, welches auch die Wiener Melodieverdopplung aufweist, ist von einem burlesken Humor erfüllt: dieser kommt sowohl in der Intervallbildung der Melodie und in der frappanten verminderten Quartwendung des Basses, als ganz besonders in dem rhythmischen Gefüge zum Ausdruck. Die Melodie der Oberstimmen bewegt sich in den ersten acht Takten überwiegend in Accentrückungen; die Unterstimmen lassen sie aber nicht zu Worte kommen, indem sie immer mit dem ursprünglichen, unverrückten Rhythmus dazwischen schlagen. Die zweite Periode des zweiten Themas von Nr. 21 knüpft rhythmisch und zum Teil auch melodisch an das Hauptthema an. Die Mittelstimmen interessieren hier wieder durch rhythmische Verschiebungen:



Die flotte Wiener Melodie des zweiten Themas von Nr. 29 ist in der ersten Periode in den Sekund gelegt, während der Prim einen liegenden Ton festhält und die Unterstimmen, unter einander in Gegenbewegung, eine gesangliche Gegenmelodie ausführen. Die Melodiesequenzen der zweiten Periode, durch deren Vorhalte reizvolle Dissonanzen entstehen, sind in kanonischer Imitation auf Prim und Sekund verteilt. In den letzten vier Takten der Pianogruppe tritt die Chromatik stark hervor, hauptsächlich in den Oboen, die hier durch ihr Kolorit schattierend, zugleich aber unabhängig von der Melodie des Prim einsetzen. Die Übergangsgruppen sind in beiden Sätzen fortschrittlich gehalten. Die von Nr. 29 ist aus der Schlusswendung der Hauptthemagruppe entwickelt; sie interessiert außerdem durch ihren taktweisen Dialog zwischen einer Kombination von Hörnern und Bässen und den Primgeigen. Die Übergangsgruppe von Nr. 21 benutzt nur am Schlusse Hauptthemamaterial; das fortschrittliche Moment liegt hier in dem ungezwungenen Übergang zum zweiten Thema, der sich unmittelbar, ohne die übliche scharfe Cäsur und ohne Pause in der Melodie, vollzieht. Die Schlussgruppe von Nr. 21 bringt zwar noch zweimal die Arienkadenz, hat aber sonst wenig Schablonenhaftes mehr; am Schluss taucht eine Reminiscenz aus dem Hauptthema auf. In Nr. 29 sind die beiden letzten Takte der Schlussgruppe insofern fortschrittlich, als sie von dem hier gewöhnlichen schablonenhaften Schluss abweichen. Von den Mittelsätzen bearbeitet der umfangreiche von Nr. 29 nach Haydns Vorgang fast durchweg Material des ersten Teils; wenn Mozart

sich auch auf modulatorische, variierende und imitatorische Durchführung ganzer Abschnitte beschränkt und von der speziell Haydnschen Zerlegung des Materials in die kleinsten Motive absieht, muss dieser Mittelsatz doch zur Wiener Schule gerechnet werden. Der Mittelsatz von Nr. 21 ist ganz kurz und kümmert sich gar nicht um den ersten Teil. Die Reprisen sind normal. Von den Koden verdient die in Nr. 29 wegen ihres markigen Wienerischen Unisonos und wegen des selbständigen Hervortretens der Bläsergruppe Beachtung.

Als weitaus bedeutendster dieser dritten Serie und aller bisherigen Finalsätze überhaupt erfordert der letzte Satz von Nr. 25 eine eingehendere Besprechung. Er ist das erste Finale in den Mozartschen Sinfonien, das in einer Molltonart — Gmoll — geschrieben ist. Die Grundstimmung des Finales berührt sich mit der des ersten Satzes, so dass in dieser bedeutendsten Mozartschen Jugendsinfonie der innere Zusammenhang der einzelnen Sätze schon gewahrt erscheint. Das Hauptthema, die bisherigen an Schönheit und Bedeutsamkeit weit überragend, und dem bedeutenderen Gehalt gemäß auch in einer großen Taktart geschrieben, ist eins der wenigen Finalethemen dieser Epoche, in denen ein Zug seelischen Leidens deutlich hervortritt. Dieser pathetische Accent kommt formell am entschiedensten im vorletzten Takt der ersten Periode, in dem dreifach verminderten Septakkord *cis—es—g—b*, und im drittletzten Takt der zweiten Periode, in der verminderten Septe *es—fis*, zur Geltung. Auch das erste Hauptthemametrum des ersten Satzes von Nr. 25 schloss ja mit einer verminderten Septwendung. Wie dort ist auch hier die erste Periode unisono gehalten, aber hier nur im Streichquartett und piano. In der zweiten Periode übernehmen die Bässe, zum Teil durch Bratschen verstärkt, die Melodie, während die Geigen darüber kontrapunktieren, teilweise in synkopiertem Rhythmus, auf dessen charakteristische Wirkung schon bei Besprechung des Hauptthemas vom ersten Satze hingewiesen wurde. Die Oboen gehen teils mit den Bässen, teils mit den Geigen, teils selbständig. Die damalige Unvollkommenheit des Blechs tritt hier zum ersten Male scharf hervor: die Hörner (2 in *B* und 2 in *G*) sollen die Melodie der Bässe verstärken; es gelingt ihnen dies aber nur in primitiver Weise, indem für die fehlenden Töne der einen Stimmung die andere eintreten muss. — Die Übergangsgruppe bezeichnet einen großen Fortschritt: sie ist ganz modern gehalten und hat gar nichts mehr von der Schablone des alten Stils. Sie steht sogar noch über der analogen des ersten Satzes. Ein neuer, schöner Gedanke, formell durch den kleinen Sextschritt und die Chromatik gekennzeichnet, leitet in die Paralleldurtonart hinüber. Die zweite Periode benutzt — nach einem

energischen Tutti unisono — ein Hauptthemamotiv, das jetzt in einem ganz anderen Lichte, im vollen Glanze übermütiger Jugendkraft, erscheint. Noch innigere Beziehungen zum Hauptthema zeigt der Schluss der Übergangsgruppe: Sekund und Prim leiten solistisch, mit dem ersten zweitaktigen Hauptthemamotiv, das hier in einer Umbildung in F dur erscheint, imitatorisch ins zweite Thema über. Dasselbe ist also nicht mehr durch eine scharfe Cäsur getrennt, sondern schließt sich unmittelbar und organisch an. — Das ungezwungene, anakreontische zweite Thema gehört ganz dem Stimmungskreis der Wiener Schule an und zeigt auch in der Oktavverdopplung der Melodie zwischen Prim und Bratsche Wiener Instrumentation. Diese Pianogruppe des zweiten Themas kontrastiert schon scharf mit dem Hauptthema. In der Tuttigruppe intonieren dagegen Bässe, Bratschen und Hörner das Hauptthema selbst, aber in Dur und mit Varianten, und entwickeln es echt bassmäßig zu einer kräftig stolzen Gestaltung. Schon in früheren Sätzen zeigte das Tutti des zweiten Themas Beziehungen zum Hauptthema, aber so deutlich. wie hier traten sie noch niemals hervor. — Die Schlussgruppe bringt nicht mehr die früher üblichen schablonenhaften Floskeln, sondern ist organisch aus dem Tutti des zweiten Themas herausgewachsen: sie schließt mit einer Reminiscenz aus dem Hauptthema. Statt der früher üblichen Trennung zwischen Schlussgruppe und Mittelsatz durch eine nachdrücklich betonte, scharf einschneidende Kadenz leitet, wie im ersten Satz von Nr. 29, der Prim mit einem viertaktigen Gedanken in den zweiten Teil über. Den letzten Takt dieser Überleitung führen Bässe und Bratschen in den ersten sieben Takten des Mittelsatzes modulatorisch durch, während die Geigen darüber meist in Gegenbewegung kontrapunktieren. Hiermit hören die Beziehungen des Mittelsatzes zum ersten Teil auf. Der Schluss der ersten elftaktigen Periode, sowie ein jetzt anschließender neuer Gedanke interessiert durch seine fast ausschließlich chromatischen Melodieschritte. Letzterer wird durch Achtelreperkussionen des Prims in Oktavverdopplung begleitet, ein Effekt, der schon mehrmals vorkam. Die Überleitung zur Reprise vollzieht ein zweitaktiges Solo des Prim. Die Reprise ist bis auf Änderungen im ersten Gedanken der Übergangsgruppe normal; das zweite Thema erscheint jetzt in der Haupttonart G moll. Die Koda führt das schon im Mittelsatz benutzte Schlussmotiv der Überleitung zum zweiten Teil aus und bringt damit den Satz zu einem Fortissimoabschluss.

Die Menuette von Nr. 15—30.

Unter den Menuetten von Nr. 15—30 ist keine einzige mehr, auf die nicht einer der drei Faktoren eingewirkt hätte, deren wesentliche Bedeutung für den Entwicklungsgang der anderen Sätze dieser Serie schon nachgewiesen wurde: Konzert, Volksmusik und spezifisch Mozartsches Tonempfinden. Die Theatersinfonie kommt nicht in Betracht, da sie die Menuett noch nicht kennt, von den Merkmalen der Volksmusik nur die volkstümliche Oktavverdopplung der Melodie, denn an der Umgestaltung der Menuett, die Haydn durch Hereinziehung volkstümlicher und humorvoller Weisen herbeiführte, nimmt — wie erwähnt — Mozart nicht Teil, legt vielmehr den alten höfischen Tanztypus zu Grunde und hält auch an ihm fest, soweit das seine jetzt immer schärfer hervortretende künstlerische Individualität erlaubt. Gesichtspunkte für die Gruppierung der vorliegenden Menuette ergeben sich, wenn man jeden Satz daraufhin prüft, welcher oder welche der drei Faktoren auf ihn eingewirkt haben.

Konzerteinwirkungen, aber noch keine Wienerischen und keine spezifisch Mozartschen Züge, weist die Menuett von Nr. 20 auf: sie sind in der konzertmäßigen Achtelfiguration der Menuettmelodie und in der geigenmäßigen, ja oft glänzenden Schreibart zu finden. Große, die Oktav noch überschreitende Melodieintervalle und die regelmäßige, scharf ausgeprägte Rhythmik geben dieser Menuett das Gepräge der alten Schule. Bis auf das dröhnende Unisono des Anfangs und den imitatorischen Mittelsatz herrscht die Setzart zu zwei Partien vor: Die Geigen unisono, Bratschen und Bässe im Unisono der Oktav. Die Bläser verdoppeln nicht mehr in der Weise der Theatersinfonie die Streicherstimmen, sondern schlagen auf den schwachen Taktteilen begleitend nach: sie »tragen zur Deutlichkeit der Harmonie bey«[1]. — Das Trio in der Unterdominanttonart steht noch in entferntem thematischen Zusammenhang mit der Menuett und bildet thematisch mehr eine Ergänzung als einen Kontrast. Es kontrastiert aber durch seinen kunstvolleren Satz, an dem sich der Sekund die ersten vier Takte lang melodieführend beteiligt. Die Oboen der Menuett sind auch im Trio, aber nur schattierend verwendet.

Alle übrigen Menuette weisen schon spezifisch Mozartsche Züge auf: Nr. 15 und 18 daneben noch Wiener Merkmale, Nr. 19 daneben noch Konzerteinwirkungen, und Nr. 30, 21, 28, 29 und 25 daneben noch Wiener Merkmale und Konzerteinflüsse.

Mozartsches Gepräge trägt die chromatische Melodiewendung von Takt 13—14 des zweiten Menuettteils von Nr. 15. Diese

1) Vgl. »Wöchentl. Nachrichten etc.« vom 3. Oktober 1768, III, p. 106 ff.

Menuett ist fast ausschließlich auf einem plastischen Tanzmotiv aufgebaut und bringt noch nach der Matthesonschen Regel als fünften Takt eine Wiederholung des ersten. Der Satz ist noch überwiegend zu zwei Partien: die Geigen meist im Wiener Unisono der Oktav geführt. Die Bläser (Oboen und Hörner), fast nur in Fortepartien verwendet, weichen zwar bisweilen rhythmisch und tonisch von den Streichern ab, sind aber nur schattierend und noch nicht mit moderner Freiheit behandelt.

Die Menuett von Nr. 18 ist ganz alte Schule bis auf die Wienerische Doppelschlagverzierung des vierten Taktes vom ersten Teil. Die Melodie des ersten Teils wird von Prim und Sekund, die Melodie des ersten Abschnitts vom zweiten Teil von Prim und Bratsche in Wiener Oktavverdopplung vorgetragen. Das erste viertaktige Melodiemetrum des ersten und des zweiten Teils imitiert der schon recht selbständige Bass. Der Bratsche ist ein einförmig-charakteristisches Begleitmotiv übertragen, das zeitweilig auch der Sekund übernimmt. Das Kolorit ist noch nicht modern. — Die Trios von Nr. 15 und 18 kontrastieren beide mit den Menuetten durch getragenen Gesang, der in Nr. 15 von Prim und Bratsche, in Nr. 18 von erster Flöte und Prim in der Wiener Oktavverdopplung vorgetragen wird. Der zweite Trioteil von Nr. 18 nimmt aber den thematischen Zusammenhang mit der Menuett wieder auf. Auch hier ist das Kolorit wieder Wienerisch. Die Dynamik des Nachsatzes vom zweiten Theil interessiert durch das Crescendo, die Harmonie desselben durch die Chromatik der Mittelstimmen.

Auch die Nrn. 29 und 30 zeigen neben spezifisch Mozartschen zwar Wiener Züge, aber nur ganz geringe Konzerteinwirkungen. Die Thematik in der Menuett von Nr. 29 trägt noch kein individuelles Gepräge, sondern das der alten Schule. Die Menuett baut sich auf einem punktierten Achtelmotiv auf, dessen sich im zweiten Teil auch die Begleitstimmen bemächtigen. Der Satz ist nicht mehr durchweg in zwei Partien, sondern abwechselnd zwei- und dreistimmig gehalten. Eine selbständige Imitation der Oboen, sowie ein zweitaktiges unbegleitetes Solo der Bläsergruppe (Oboen und Hörner) bekunden schon ein Streben nach freierer Bläserbehandlung. Erst das Trio von Nr. 29 ist ein echter Mozart: sein weicher, getragener Gesang, der wirkungsvoll mit der scharf rhythmischen Menuett kontrastiert, ist ganz von dem Schmelz und der Innigkeit erfüllt, die Mozart charakterisiert. Formell prägt sich seine Eigenart in dem chromatischen Melodiefortschritt (*fisis* statt *fis*) vom sechsten Takt des ersten Teils aus, den die Oktavverdopplung des betr. Melodieabschnitts durch Sekund und Bratsche noch stärker hervortreten lässt, und noch schärfer in der Chromatik von Prim, Sekund und Bass im

Mittelsatzmetrum. Auch schon die chromatische Bassfortschreitung vom vierten Takt des ersten Teils ist spezifisch Mozartisch. Das Trio ist äußerst knapp gehalten; nach dem aus tiefstem Herzen kommenden Gefühlsausdruck von Takt 6 geht die Melodie ganz still zu Ende. Die Bässe und Bratschen scheinen sich schwer von ihr zu trennen — sie zögern noch und schlagen nach — und der Hörer wünscht hier die himmlische Länge eines Schubert.

Die Menuett von Nr. 30 weist spezifisch Mozartsche Züge auf in dem chromatischen Bassfortschritt vom neunten Takt des zweiten Teils und der chromatischen Melodie vom fünften bis achten Takt des zweiten Teils, welche der Sekund im Wiener Unisono der Oktav verdoppelt. Davon abgesehen trägt die Menuett noch ganz das Gepräge der alten Schule: höfischer Anstand, steif gemessene Rhythmik, im Mittelsatz kolossale, zwei Oktaven überschreitende Intervalle! Der Satz ist meist nicht mehr zu zwei Partien und schon belebter und reicher an Abwechslung. Der Sekund hat sich schon vollständig vom Prim freigemacht. Das Kolorit ist noch nicht modern. — Das Trio, mehr Ergänzung als Gegensatz, weist einen spezifisch Mozartschen Zug in der chromatischen Wechselnote von Sekund und Prim im fünften Takt des ersten Teils auf. Die Übertragung der Melodie des Trio auf den Sekund bekundet die Bedeutung, welche die Mittelstimmen im Satz jetzt schon erlangt haben. Die Bratsche begleitet in einem charakteristischen Rhythmus, den der Bass imitiert.

Die Menuett von Nr. 19 zeigt keine Merkmale der Wiener Schule, aber neben spezifisch Mozartschen Zügen Einwirkungen der imitierenden und konzertierenden Setzweise. In dem Orchestercrescendo, das sich durch allmähliches Hinzutreten der verschiedenen Instrumentalgruppen vollzieht, verrät sich Mannheimer Einfluss. Die Bläser »tragen zur Deutlichkeit der Harmonie bey«, sind aber noch nicht modern-freizügig behandelt. — Das Trio von Nr. 19, in der Parallelmolltonart und nur für Streicher geschrieben, kontrastiert mit der Menuett durch gesanglich getragene Melodik und polyphonen Satz. Mozartsche Züge treten hier in der chromatischen Führung der Melodie und noch mehr der Mittelstimmen hervor.

In Nr. 21, 28 und 25 finden sich endlich Accidentien aller drei Faktoren vereinigt vor: Konzerteinwirkungen sowohl wie Wienerische und spezifisch Mozartsche Züge. Konzerteinfluss bekundet die Menuett Nr. 21 in den taktweisen konzertierenden Imitationen von Prim und Sekund; zu gleicher Zeit wechseln auch erste und zweite Flöte in taktweisen Imitationen ab: sie sind in Gegenbewegung zur Geigenmelodie, also unabhängig geführt. Satz und Kolorit dieser Menuett hat schon einen modernen Anstrich bekommen. Der erste Trioteil kontrastiert mit der

Menuett durch getragenen Gesang — falls man die Flöten als melodieführende Stimmen betrachten will. In dieser Verteilung der Melodie an die Flöten würde zugleich ein starker Konzerteinfluss zu erblicken sein. Unbestreitbar ist ein solcher in der Orchesterdisposition des Triomittelsatzes vorhanden: selbständig tritt hier die Bläsergruppe taktweise einer Kombination von Prim und Sekund gegenüber. Letztere ist pizzicato und mit Verwendung des mehrgriffigen Spiels behandelt. Takt 9 bis 12 des zweiten Trioteils führen Flöten und Bratschen in der Wiener Oktavverdopplung die Melodie. Spezifisch Mozartsches Gepräge zeigt dieselbe in den chromatischen Fortschritten vom neunten Takt des zweiten Teils.

Äußerte sich die Mozartsche Eigenart in den bisherigen Menuetten der Hauptsache nach nur in einzelnen chromatischen Wendungen, so tritt sie in den Nummern 28 und 25 auch, hiervon abgesehen, schon in der ganzen thematischen Anlage des ersten Menuettteils hervor. Schon im ersten Menuettteil von Nr. 28 treten zwei charaktervolle thematische Gestaltungen einander im ergänzenden Gegensatz, wie Mann und Weib, gegenüber: die erste von kraftvollem Rhythmus durchpulst, die zweite von einer wiegenden Bewegung sanft getragen. Diese Mischung von Kraft und Zartheit, von Anmut und Würde innerhalb eines kurzen Teils ist echt Mozartisch. Dies romantische Hineinziehen von weichen, kantabilen Gedanken, von Adagiomomenten in die ersten Teile, das sich fast in der gesamten späteren Sinfonik verfolgen lässt, diese Gegenüberstellung des kräftigen und des zarten, des männlichen und des weiblichen Elements schon im ersten Teil, ja schon in einem und demselben Thema, ist auf den Vorgang Mozarts zurückzuführen. Individuelle Züge äußern sich noch in der romantischen Umgestaltung des zweiten, kontrastierenden Gedankens durch die Reprise: formell kommen sie in der Chromatik der Melodie von Takt 17ff des zweiten Teils zum Ausdruck. Der Satz ist noch überwiegend zweistimmig: Prim und Sekund in der Wiener Oktavverdopplung melodieführend, Bratschen und Bässe in Oktaven zusammen; im zweiten kontrastierenden Gedanken zweistimmig: Prim melodieführend, Bass in Gegenmelodie, Mittelstimmen auf den schwachen Taktteilen nachschlagend — am Ende des ersten Teils und im Mittelsatz bisweilen vierstimmig. Die Bässe, mit denen meist noch die Bratschen kombiniert sind, treten der Melodie selbstbewusst und kräftig gegenüber. Chromatische Wendungen der Bässe, in denen individuelle Mozartsche Züge zum Ausdruck gelangen, sind: das erste Metrum des ersten und Takt 7 und 8 des zweiten Teils. Die Oboen gehen unisono mit dem Prim, sind aber diskret nur an Fortestellen verwandt, die Pianostellen sind dem Streichquartett über-

lassen. Nur die Hörner gesellen sich bisweilen hinzu, mit einem langgezogenen Ton einen magischen Glanz über das Ganze ausbreitend. Das Blech (Hörner und Trompeten) ist sonst schattierend behandelt, aber in dem ihm eigenen Satz und Rhythmus; nur einmal gehen die Hörner aus ihrer Reserve heraus, und diese Stelle lässt Mozart auch in der Menuett schon als modernen Meister erkennen, der — durch das Konzert beeinflusst — die Fesseln der alten Schule abgeworfen hat und das Orchester als freie, organisch und selbständig entwickelte Korporation behandelt. Diese Stelle, die ebensosehr durch den Wohllaut des Hörnerklangs, wie durch ihre poetische Schönheit wirkt, ist die Erweiterung des ersten viertaktigen Metrums vom ersten Menuettteil. Die Hörner wiederholen hier piano, in unbegleitetem Solo, die Melodie des letzten, vom Tutti forte vorgetragenen zweitaktigen Abschnitts. Die poetische Wirkung der Stelle beruht auf der Erinnerung an die zauberhafte Poesie des Waldes, die dies Hornecho unwillkürlich in der Seele des Hörers wachruft. — Das Trio mit seinen scharf rhythmischen, kurz abgestoßenen Motiven steht noch der alten Schule nahe. Es interessiert nur durch das chromatische Unisono des Mittelsatzmetrums und die Imitationen zwischen Prim und Sekund im ersten Teil.

Die Menuett von Nr. 25 ist die erste in den Mozartschen Sinfonien, die in einer Molltonart steht, und zwar in dem bedeutungsvollen Gmoll. Wie schon bei Betrachtung der anderen Sätze erwähnt, steht sie in ideellem Zusammenhang mit diesen. Ihr finster-trotziger Grundton geht über den alten höfisch- konventionellen Stil hinaus und unterscheidet sich auch scharf von der vorwiegend humoristischen Haydnschen Auffassung: es ist spezifisch Mozartscher Geist, der sich hier in geradezu revolutionärer Weise äußert. Dem ersten finster-trotzigen Gedanken tritt noch im ersten Teil ein weich-sehnsuchtsvoller gegenüber, eine thematische Kontrastierung, wie sie ähnlich — wenn auch lange nicht so schroff — schon im ersten Menuettteil von Nr. 28 angewendet wurde. Mozartsche Einzelzüge äußern sich in der Chromatik der Primmelodie, Takt 4—5 des zweiten Teils, und der stark chromatischen Führung der Bässe und Bratschen im Mittelsatz. — Im Satz ist die freiere Führung des Sekund zu bemerken: nur im letzten Metrum des zweiten Teils verdoppelt er die Primmelodie im Wiener Unisono der Oktav, sonst hat er sich tonisch von ihm losgemacht und begleitet teils in Achtelfiguration, teils im Rhythmus des Prim. Die Bässe, mit denen die Bratsche noch überwiegend in Oktaven zusammengeht, sind kräftig-schön, im Mittelsatz mit echt Mozartschem Ausdruck geführt. Die Bläsergruppe (Oboen, 2 Hörner in *B* und 2 Hörner in *G*) ist nur an Fortestellen verwendet, die Oboen fast ausschließlich unisono

mit den Geigen, das Blech schattierend, meist in Viertelschlägen. Nur der übermäßigen Sekund im letzten Metrum des zweiten Teils weichen die Oboen aus. Liegt der Grund in der Unvollkommenheit der damaligen Mechanik? Diese ist offenbar die Ursache, weshalb sich die Hörner, um nur das Tutti unisono des ersten Metrums mitmachen zu können, in das Hauptmotiv teilen. — Das Trio nimmt, vermöge seines abweichenden Kolorits, eine Sonderstellung in den Mozartschen Jugendsinfonien ein. Es ist das erste und einzige, dessen Besetzung ausschließlich aus Bläsern besteht, eine Besetzung, wie sie sonst im Bläserdivertimento vorkommt, das hier also auf die Sinfonie einwirkt. Das Trio bedeutet den Sieg des modernen Orchesterkolorits: die Bläser, die »homines novi« des Orchesters, haben in ihm dem Streichquartett gegenüber endlich ihre Unabhängigkeit errungen und werden hier ganz ohne dasselbe fertig.

Sehr wirkungsvoll kontrastiert mit den finster-trotzigen Zügen der Menuett die naive, von Zartheit und Wohllaut durchtränkte Durmelodie des Trio: ein musikalisch wie kulturhistorisch höchst reizvolles Idyll, wie es sich in der Jugendzeit der Wiener Sinfonie oft genug abgespielt haben mag, ausgestattet mit der ganzen intimen Poesie des ausgehenden Rokokko! Die Gartenmusikbesetzung: Oboen, Fagotte und Hörner — verweist auf einen Schauplatz, wie ihn etwa die erste Scene des »Don Giovanni« zeigt. — Der Satz des ersten Teils ist einfach: erste Oboe melodieführend, die anderen begleitend. Im zweiten Teil wird er aber kunstvoller; auch die zweite Oboe und die ersten Stimmen der anderen Instrumente treten hier konzertierend hervor. Die Hauptmelodie führt die erste Oboe, vom konzertierenden ersten Fagott in Terzintervallen unterstützt. Erst mit dem zweiten Takt fällt die zweite Oboe imitierend ein, ihrerseits wieder vom konzertierenden ersten Horn in Terzintervallen unterstützt. Zweites Fagott und zweites Horn halten dazu einen Orgelpunkt. In Takt 9—12 des zweiten Teils machen die Fagotte die konzertierende Achtelpassage der Oboen in Terzintervallen mit; auch die Hörner geben Takt 10 und 12 ihr Schattierungsmotiv dazu. Diese imitatorisch-konzertierende Behandlung des zweiten Teils verrät deutlich die Einwirkung des Konzerts, das — wie alle andern Gattungen der Musik — auch die Suite und ihren Abkömmling, das Bläserdivertimento, entschieden beeinflusst hat.

Fassen wir die Ergebnisse dieser zweiten Sinfonieperiode (1772—74) kurz zusammen:

Nachdem in den letzten Sinfonien der vorhergehenden Periode die modernen Tendenzen gesiegt hatten, konnte man erwarten, dass Mozart in der zweiten Periode diese Richtung

ungesäumt und stetig weiter verfolgen würde. Das ist nicht der Fall. In einer Reihe von Ecksätzen fällt er wieder in den italienischen Typus zurück. Diese bei einer so organisch und harmonisch gearteten Natur doppelt auffällige Erscheinung erklärt sich wohl aus den Lebensverhältnissen Mozarts, (die lähmend auf ihn einwirkten.) Nach den großen Erfolgen der italienischen Reisen war er 1771 nach Salzburg zurückgekehrt, in glücklicher und angeregter Stimmung, wie das die Schlusssinfonien der ersten Periode deutlich zeigen. Das sollte sich bald genug ändern. Er fand kein Verständnis in Salzburg und fühlte sich dort wie lebendig begraben. Sein Verhältnis zu dem Erzbischof war schlecht, und in den Sinfonien, die er pflichtmäßig für den Erzbischof schreiben musste, äußerte sich das denn auch: er gab sich wenig Mühe damit, er schrieb sie — soweit einem Mozart das überhaupt möglich war — hin wie eine bestellte Arbeit. Seine ganze Missstimmung, das Vollgefühl seiner »jungen Leiden«, kommt in unheimlicher, dämonischer Weise in der Gmollsinfonie Nr. 25 zum Ausbruch. Durch sie scheint der Bann gelöst, in den die öden Salzburger Verhältnisse Mozarts Künstlernatur geschlagen hatte. Neben dieser — unter den Mozartschen Jugendsinfonien überhaupt einzig dastehenden — Gmollsinfonie haben die anderen sinfonischen Arbeiten einen schweren Stand. Als die bedeutendste und eigenartigste erscheint Nr. 21; das Gebiet des Unheimlichen, Dämonischen betritt sie aber nicht. Der Gesamteindruck, den man von dem Sinfoniker Mozort trotz der nicht stetigen und kontinuierlichen Entwicklung in dieser Periode empfängt, ist: er gehört zur Wiener Schule, bringt in sie aber durch Betonung des Gefühlvollen in den Ecksätzen, durch Hineintragen von Adagiomomenten in die Allegri ein neues Ferment hinein.



III.

Die Sinfonien Nr. 31—34.

Die ersten Sätze von Nr. 31—34.

Aus den Jahren 1775—77 liegen keine Mozartschen Sinfonien vor. Die nächste uns erhaltene wurde im Juni 1778 zu Paris für die dortigen, unter Direktion von Le Gros stehenden concerts spirituels geschrieben. Es liegt also der für den Menschen und Künstler so bedeutungsvolle Mannheimer Aufenthalt dazwischen, dessen Einwirkungen sich in dieser Sinfonie denn auch deutlich bekunden. Vergleicht man sie hinsichtlich des thematischen Gehalts mit den bedeutendsten Sinfonien der vorigen

Gruppe, so ergiebt sich ein Rückschritt. Natürlicherweise wurde durch die Aufnahme und Verarbeitung der fremden Bildungsmomente, die ihm Mannheim bot, das selbständige, subjektive Kunstschaffen zunächst paralysiert. Zudem bezogen sich die Fortschritte der Mannheimer Schule — wie in der Einleitung bemerkt — auf Orchesterbehandlung und Satz, nicht aber auf Themenerfindung: in der Allgemeinheit der Gedanken, in der Objektivität des Stimmungsgehaltes steht die Mannheimer Sinfonik noch auf dem Boden von Konzert und Theatersinfonie.

Der erste Satz von Nr. 31 darf direkt zur Mannheimer Schule gerechnet werden. Von spezifisch Mozartschen Zügen weist er nur einen einzigen auf, der — ein wichtiger Fingerzeig für den Historiker! — von Mozart selbst in einem Pariser Brief an seinen Vater vom 3. Juli 1778[1]) erwähnt wird. Aus zwei weiteren Briefen[2]), vom 12. Juni und 11. September desselben Jahres, sind aber auch Anlehnungen an die Pariser Sinfonieschule ersichtlich; doch lässt sich bei der geringen Kenntnis der französischen Sinfonieentwicklung über diesen Punkt noch kein klares Urteil bilden. Der eine Punkt, in dem Mozart dem Pariser Geschmack eine Konzession macht, besteht darin, dass nirgends ganze Teile wiederholt werden, obwohl dieselben völlig abgeschlossen sind, der zweite in dem vielgerühmten »premier coup d'archet«, von dem die Pariser soviel Wesens machten, worüber Mozart sich aber mit ergötzlicher Ironie und nicht gerade schmeichelhaft in seinem Brief vom 12. Juni 1778 an seinen Vater auslässt. Mit einer captatio benevolentiae — eben diesem »premier coup d'archet« — beginnt der erste Satz. Das Hauptthema ist wieder in der Art der durch das Konzert beeinflussten Theatersinfonie disponiert: der Vordersatz wird vom Tutti forte, der Nachsatz von einem Concertino der Geigen piano vorgetragen. Takt 4 des Nachsatzes setzen aber, abweichend von der Ouverturendisposition, Holzbläser und Hörner mit dem »premier coup d'archet«-Motiv ein, damit nach Mannheimer Art bis zur Wiederholung des Tuttigedankens kreszendierend. Bei der Wiederholung dieser ersten Hauptthemaperiode wird das Crescendo des Nachsatzes noch um zwei Takte erweitert und durch das Nacheinandereinsetzen der zweiten und ersten Flöte verstärkt. Mit diesen beiden Perioden ist die breite, entschieden durch Mannheimer Vorbilder beeinflusste Anlage der Hauptthemagruppe noch nicht erschöpft: sie gipfelt vielmehr in einem kräftigen Tutti forte, dessen Motive in konzertmäßiger Imitation auf zwei verschiedene Orchestergruppen

---

1) Vgl. O. Jahns W. A. Mozart, 3. Auflage, bearbeitet und ergänzt von H. Deiters, I, p. 549.

2) Ebenda, I, pag. 548 u. 550.

verteilt sind. Bratschen, Bässe und Fagotte kontrapunktieren gegen die führenden Stimmen in gestoßener Achtelfiguration. Wie die Hauptthemagruppe, so ist auch der ungewöhnlich breite Übergang ganz im Mannheimer Stil, d. h. als ein einziges großes Crescendo angelegt. Ganz abweichend vom Ouverturengebrauch beginnt er mit einem nur durch Fagotte verstärkten Streicherpiano — Sekund in konzertierenden Achteltriolenpassagen, darüber eine leicht dahinflatternde Primmelodie, Bässe nur im Umriss — und läuft kreszendierend in ein nerviges Unisono der kombinierten Streicher und Fagotte aus, dem sich später das gesamte Holz anschließt. In der nun folgenden letzten Periode des Übergangs übernehmen wieder die Geigen allein die Führung, während die Unterstimmen in hübscher Gegenbewegung, die Bläser in gehaltenen Harmonien schattierend behandelt sind. Der Übergang schließt in interessanter chromatischer Harmonik mit dem Motiv des »premier coup d'archet«. Noch entschiedener lehnt sich die zweite Themagruppe an die Mannheimer Schule an, welche ihrerseits wieder stark durch das Konzert beeinflusst war. Der Gedankengehalt ist hier wie dort allgemein und wenig bedeutend. Die erste Periode besteht aus einem tändelnden, spielenden Vordersatz und einem Nachsatz idyllischen Charakters. Nach Wiederholung dieser Periode verflüchtigt sich der Stimmungsgehalt zu einem bloßen Spiel mit Tönen. Das Orchester ist ganz modern behandelt, und zwar, wie das konzerthafte Gepräge und die reiche, freie Bläserwendung zeigt, speziell nach Mannheimer Muster. Den Vordersatz der ersten Periode trägt — wie an dieser Stelle so oft bei Mozart — ein Concertino von zwei Violinen und Bratsche, dem sich erst im letzten Takte piano die Bässe zugesellen, den Nachsatz eine Kombination von zwei Klarinetten und zwei Fagotten vor. Dazu tritt im letzten Takt konzertierend das Cello, das somit hier schon vom Kontrabass losgelöst erscheint. Der Vordersatz wiederholt nun, durch einen langgehaltenen Ton der Hörner schattiert, der Nachsatz ebenfalls, aber eine Oktav höher von kombinierten Flöten und Oboen vorgetragen. Noch immer piano, schließt sich konzerthaftes Passagenwerk an, meist in gebrochener Akkordfiguration, und zwar von Prim, Sekund und Bratsche im Unisono der Oktav vorgetragen, von den Bässen pizzicato begleitet und von abwechselnden Holzbläsergruppen in gehaltenen Harmonien schattiert. Für die eigenartige Melodieverdopplung, die bei Mozart bisher noch nicht vorkam — Sekund in der unteren Oktav mit dem Prim, Bratsche in der unteren Oktav mit dem Sekund —, lagen vielleicht Mannheimer oder Pariser Muster vor. Das Tutti der zweiten Themagruppe basiert auf dem coup d'archet-Motiv des Anfangs. Dasselbe wird in kanonischen Imitationen zwischen einer Kombination von Bratschen,

Bässen und Fagotten und einer solchen von Flöten und Oboen durchgeführt: die Bläser sind also wieder obligat behandelt. Dieses Auftauchen von Hauptthemamomenten in der zweiten Themengruppe ist bemerkenswert, insofern es — mit vereinzelten Ausnahmen — von der bisherigen Mozartschen Behandlung des ersten Teils abweicht und den Einfluss des Konzerts verrät. Dem Wesen des Konzerts ist nämlich die fortwährende Gegenüberstellung und Verquickung von Tuttithema und Concertinothema nicht nur nicht fremd, sondern die Konzertform entwickelt sich geradezu aus dem fortwährenden Wettstreit der beiden verschiedenen Klangmaterien. Die moderne Sinfonie fasst dagegen die beiden Themen nicht mehr als rein äußerlich durch den verschiedenen Klangcharakter kontrastierende, sondern als Ausdruck zweier gegensätzlicher Phasen eines seelischen Vorgangs auf: eine Vermischung der beiden Gegensätze findet daher im ersten Teile des Sinfoniesatzes nicht statt. Die Tuttiperiode des zweiten Themas repetiert, aber ganz im Stile des Konzerts ist vor der Wiederholung noch eine Episode eingeschoben, die durch ihr Piano und ihre Concertinobesetzung kontrastiert. Es ist dies die einzige Periode des ganzen Satzes, die — in ihren chromatischen Melodiefortschritten — spezifisch Mozartsche Züge trägt. Auf sie bezieht sich offenbar die Bemerkung Mozarts in seinem Brief an den Vater vom 3. Juli 1778:

»— gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wusste, dass sie gefallen müsste: alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein großes Applaudissement«.

Die breit angelegte Schlussgruppe trägt ein rein formales, stark konzerthaftes Gepräge. Sie interessiert durch gleichzeitige Verwendung von zwei- und dreiteiligem Rhythmus. Der Mittelsatz zeigt noch keine Spur von Haydnscher Durchführung. Seine erste, kürzere Hälfte unterhält Beziehungen zum ersten Teil, insofern als das Hauptthema in der Dominanttonart erscheint und sein Hauptmotiv dann, mit Neuem vermengt, durchgeführt wird. Dann tritt in F dur ein neues Thema auf, in kanonischer Imitation an Prim und Sekund verteilt. Die letzte Mittelsatzgruppe endlich besteht aus Sequenzen und Figurenwerk, das in einem großen Mannheimer Orchestercrescendo in die Reprise überleitet. In der letzten Mittelsatzgruppe greifen auch die Holzbläser mit moderner Autonomie ein. Die Reprise ist für einen Satz im Mannheimer konzertierenden Stil sehr regelmäßig gehalten. Der Schluss ist noch durch konzertmäßige Partien erweitert und läuft in pomphaftem Orchesterunisono in das Parademotiv des Satzes, den premier coup d'archet, aus.

Die nächste Sinfonie, Nr. 32, wurde nach Mozarts Rückkehr von Paris im April 1779 zu Salzburg geschrieben, und zwar, wie

O. Jahn vermutet[1]), als Ouverture zu einem Drama. Als Belege für diese Vermutung führt er den individuell-dramatischen Charakter an, der sich im Anfang wie im Schluss der Sinfonie sehr bestimmt ausdrückt, und dann ihre damals für die Konzertsinfonie nicht mehr übliche Ouverturenform in drei zusammenhängenden Sätzen, wobei er zugleich auf die außerordentliche Neigung Mozarts, für die Bühne zu schreiben, hinweist und auseinandersetzt, dass es damals in Salzburg an Veranlassung zu solchen Arbeiten nicht fehlte. Die Aufgabe, die Einleitungsmusik für eine dramatische Aufführung zu schreiben, setzte der subjektiven Darstellung des Komponisten mancherlei Schranken; wir dürfen daher von vornherein eine so individuelle Aussprache, wie in den bedeutendsten Konzertsinfonien der vorigen Serie, nicht erwarten. Aber Mozarts Künstlerindividualität ist doch schon zu stark und frei, um nicht aus dem alten, fast abgestorbenen Stamm der Theatersinfonie ein paar frische, lebensfähige Schösslinge zu treiben. Zumal wenn man das Anfangsallegro von Nr. 31 dagegen hält, fällt die bei weitem subjektivere Färbung des vorliegenden Satzes ins Auge. Nach Art der durch das Konzert beeinflussten Ouverture kontrastieren Vorder- und Nachsatz des Hauptthemas wieder durch ihre Disposition: Vordersatz forte vom Tutti, Nachsatz piano vom Concertino des Streichquartetts vorgetragen. Mozart hat diesen in Konzert und sinfonia rein auf der Verschiedenheit der Klangmaterien beruhenden Gegensatz bedeutend vertieft: dem »individuell-dramatischen«, rhythmisch scharf umrissenen Vordersatz tritt hier ein lyrischer, weich gesanglicher Nachsatz entgegen. In der Orchesterbehandlung des Nachsatzes macht sich nach Mannheimer Muster die obligate Führung von Cello und Bratsche, in seinem Satz die Melodieimitation der Bratsche bemerklich — an dieser Stelle beides fortschrittliche Momente. Wie in Nr. 31, findet bei der Repetition der ersten Hauptthemaperiode eine Erweiterung des Nachsatzes statt, die seine gesangliche Struktur und seine imitatorische Anlage noch schärfer hervortreten lässt: auch der Sekund beteiligt sich hier thematisch. Die Übergangsgruppe macht — gegen die analoge von Nr. 31 gehalten — schon dadurch einen entschiedenen Fortschritt, dass sie Material des Hauptthemas, und zwar ein rhythmisch scharf markiertes Vordersatzmotiv in Mittel- und Unterstimmen verarbeitet. Dazu tritt noch ein ergänzendes neuerfundenes Motiv des Prim. Die feurige, geistsprühende Art, wie Mozart das Hauptthemamotiv in sausenden Sequenzen durchführt, die Synkopenbewegung des Prim darüber, die reizvollen Dissonanzen — alles das hebt diesen Übergang weit über die Schablone

---

1) W. A. Mozart. Ausgabe von Deiters, I, p. 591.

hinaus und giebt ihm einen überaus lebensvollen, schneidig-dramatischen Charakter. Die stark besetzte Bläsergruppe ist im Übergang sehr reichlich, aber mehr als Schattierungsmoment verwendet. Das zweite Thema, außer durch einen nachdrücklich betonten Halbschluss noch durch einen Sforzatoschlag des gesamten Orchesters in der Dominanttonart scharf vom Übergang getrennt, trägt noch keine individuellen Züge, sondern den tändelnd liebenswürdigen Charakter der meisten Wiener Themen. Bei der Wiederholung der ersten Periode wird auch nach Wiener Weise die Melodie von den Geigen im Unisono der Oktav vorgetragen. Das Tutti forte der zweiten Themagruppe setzt aber nicht mehr — wie in der Wiener Schule — unvermittelt ein, sondern wird durch eine eingeschobene Crescendoperiode vorbereitet, die aus dem Cellomotiv des ersten Taktes der zweiten Themagruppe sequenzmäßig entwickelt ist. Koloristisch interessiert sie, insofern als ihre melodische Führung, durch den Prim verstärkt, in der ersten Flöte liegt: das Holz hat also dem Streichquartett gegenüber schon seine Selbständigkeit errungen. Die Orchesterdisposition der zweiten Themagruppe trägt ganz den Stempel der Mannheimer Schule. Vom Kern des Orchesters, dem Streichquartett, ausgehend, werden allmählich die anderen Kräfte herangezogen, nach einander Fagotte, Hörner, Flöten, Pauken, bis die Massen sich schließlich zum Tutti vereinigen: dem Bau der Gruppe liegt also die Idee eines einheitlichen großen Crescendo zu Grunde. Tutti des zweiten Themas und Schlussgruppe fallen in diesem Satze zusammen; auch das bestätigt seinen Ouverturencharakter. Die Ouverture verlangte eben ihrer Bestimmung gemäß eine knappere, gedrängtere Darstellung als die Konzertsinfonie. Die Schlussgruppe interessiert durch ihr Zurückgreifen auf Hauptthema und Übergang: vom Hauptthema taucht der erste Abschnitt erst in den Bratschen, dann in Bratschen und Celli und schließlich in Bratschen und vereinigten Bässen auf, an den Übergang erinnert die Figuration der Geigen. Dies Zurückgreifen der Schlussgruppe auf Hauptthema und Übergang erscheint als ein wichtiges Moment in dem organisch-thematischen Durchbildungsprozess des ersten Teils. Der Mittelsatz, durch nachdrücklich betonten Ganzschluss vom ersten Teil getrennt, besteht etwa zur Hälfte aus neuem Material. Die große Freiheit, die in der Behandlung des Ouverturenmittelsatzes herrschte, benutzt Mozart, um wenigstens hier kantabile Momente einzuschmuggeln. Gleich die erste Mittelsatzperiode ist durchaus kantabil gehalten. Die breit gesangliche, auch durch die chromatische Wechselnote als echt Mozartisch gekennzeichnete Vordersatzmelodie wird vom Prim, die gesangliche Achtelfiguration des Nachsatzes imitatorisch von Prim und Sekund vorgetragen. Das

Kolorit ist — offenbar unter Einwirkung des Konzerts — modern: mit dem letzten Takt des Vordersatzes tritt ein Quartett von Oboen und Hörnern im Hornsatz und -rhythmus mehr als schattierend hinzu. Es füllt die Lücken der vom Prim vorgetragenen Melodiereihe in der Weise des Konzerts aus und ist innerhalb seiner natürlichen Grenzen durchaus selbständig verwendet. Eine figurale Übergangsperiode führt zum zweiten, thematischen Teil des Mittelsatzes: zehn Takte lang wird hier das Motiv des ersten Hauptthemaabschnitts in kanonischer Imitation zwischen Bratsche und Sekund modulatorisch verarbeitet. Die andern Stimmen füllen und ergänzen. Anstatt einer normalen Reprise leitet in ouverturenmäßiger Regellosigkeit eine neugebildete breite Gruppe direkt in den zweiten Satz über. Ihr Figurenwerk klingt zum Teil an den Übergang an, ihre rauschenden Schlusstakte verwenden in fortwährenden schnellen Wiederholungen das Auftaktmotiv des Hauptthemas.

Stand in Bezug auf Thematik der erste Satz von Nr. 31 noch fast ganz, der von Nr. 32 noch teilweise unter dem Bann der alten, vor-Haydnschen Schule, so dürfen die Anfangsallegri der beiden letzten Mozartschen Jugendsinfonien, Nr. 33 und 34, schon der modernen Sinfonie zugerechnet werden. Sie stellen — neben der kleinen Gmollsinfonie v. J. 1772 — die Endergebnisse des Entwicklungsganges in den Mozartschen Jugendsinfonien dar. Das Hauptthema von Nr. 34 beginnt zwar noch in dem festlich-allgemeinen Ton der Theatersinfonie, geht dann aber in eine stramme Marschweise über. Um so auffälliger berührt die Mollwendung des letzten Hauptthemametrums. Schon häufiger, aber bisher nur in den zweiten Themengruppen Mozartscher Jugendsinfonien, wurde die romantische Erscheinung konstatiert, dass in einem Gedanken von scheinbar in sich abgeschlossenem einheitlichen Stimmungsgehalt plötzlich fremde Momente auftauchten. Ganz überraschend und wie im Fluge werden gewisse weiche, weibliche Saiten der künstlerischen Individualität berührt, die in einer naiven Disposition von Gemüt und Phantasie noch nicht zu gleicher Zeit mitklingen. Aber in einem Hauptthema tritt das romantische Prinzip der gemischten Stimmungen hier auch bei Mozart zum ersten Mal hervor. Im Hauptthema von Nr. 33 ist davon noch nichts zu merken: es ist ganz Wiener Schule, ganz voll Haydnschen Geistes. Spezifisch Wienerische Merkmale sind die Melismen in der Art von Takt 10, 11 und 12, die deutsch-liedmäßigen Melodiekadenzen von Takt 16—17 und 24—25 und die häufige Oktavverdopplung der Melodie. Doch fehlt auch Mozartsche Färbung nicht: die Chromatik in Melodie und Harmonie. Disposition und Kolorit des Hauptthemas sind nicht mehr nach der Schablone der Theatersinfonie al fresco gehalten, sondern in

feinen Nüancen ausgeführt, die Mannheimer Einfluss verraten. Zwar die ersten beiden Metren beherrscht noch der konzerthafte Gegensatz von Tutti und Concertino, von Forte und Piano, dann aber wird die Orchesterbehandlung modern: Takt 10—13 treten zum Concertino die Fagotte, von Takt 15 an die Bässe, von Takt 17 an die Hörner, Takt 23 und 24 sind alle Instrumente bis auf die Oboen vertreten, und Takt 25 setzt die Übergangsgruppe mit Tutti forte ein. Die Fagotte sind freier, wie sonst, behandelt: einmal in selbständiger Gegenbewegung zur Melodie, einmal in der unteren Oktav die Melodie verdoppelnd. — Trat schon im Hauptthema von Nr. 34 ein romantischer Zug hervor, wie ihn die Haydnsche Richtung in der Wiener Schule im allgemeinen noch nicht kennt, so geht das zweite Thema in beiden Nummern über die Haydnsche Richtung hinaus. Beide charakterisieren sich durch getragenen Gesang, durch spezifisch Mozartsche Kantabilität, die an dieser Stelle sowohl der Ouverture, wie der Haydnschen Sinfonie fremd war. In der Haydnschen Schule liegt das Hauptgewicht auf einem Grundgedanken. Dieser wird dialektisch entwickelt, so dass schon der erste Teil vorherrschend aus thematischer Arbeit besteht. Ein zweites Thema tritt nicht allemal deutlich hervor, nicht selten sogar fehlt es und wird dann durch die Wiederholung des ersten ersetzt. Anders Mozart! Von Anfang an hebt er das zweite Thema dem ersten gegenüber scharf und deutlich hervor; seinem eigenen Entwicklungsgange entsprechend wächst dasselbe an Bedeutung, und in seinen letzten Jugendsinfonien, den beiden vorliegenden Sätzen, steht es als Gegengedanke, als kontrastierendes Moment gleichberechtigt und gleichwertig, und doch scharf sich abhebend neben dem ersten. Der Kontrast mit dem überwiegend figuralen Hauptthema wird bei Mozart eben durch die kantabile Haltung des zweiten Themas bewirkt. Es dringen in das zweite Thema Stimmungselemente ein, wie sie die vor-Mozartsche Sinfonik im allgemeinen nur im Adagio kannte. Diese Vermischung des Allegros mit Adagiomomenten war der Grund, weswegen Mozart dem Musikforscher Nägeli als »unreiner Instrumentalkomponist« und als Stilvermenger erschien[1]). Sie tritt in den späteren Sinfonien, und hier sogar zum Teil schon im ersten Thema, stärker und stärker hervor, so dass sie als ein wesentliches, die Mozartsche Thematik von der Haydnschen scharf unterscheidendes Merkmal betrachtet werden muss. Die zweite Themengruppe von Nr. 33 hat trotz der auch hier schon scharf hervortretenden Kantabilität noch Fühlung mit der Haydnschen Richtung: sie fußt noch zum Teil auf

1) Vorlesungen über Musik. Von Hans Georg Nägeli. Stuttgart und Tübingen, 1826, p. 157.

der rhythmischen Tanzmelodie. Schon die erste Periode zeigt diese Mischung von spezifisch Mozartschem und Wiener Schule: der erste Absatz wird durch getragenen Gesang, den zärtlichen Stimmungsgehalt und die chromatisch sich anschmiegenden Wechselnoten als spezifisch Mozartisch gekennzeichnet. Der ihn ergänzende zweite Abschnitt zeigt Wienerische Achtelfiguration und den tändelnden Wiener Ton. Aus diesen beiden Abschnitten setzt sich das erste Metrum zusammen. Das zweite ist nur eine Sequenz des ersten. Die folgende neuntaktige Periode — aus einem rhythmischen Motiv des zweiten Abschnitts der vorhergehenden entwickelt — trägt ganz das Gepräge der Wiener Tanzmelodie; sie wird aber wieder durch eine Periode von individuell Mozartschem gesanglichen Gepräge abgelöst. Erst jetzt folgt das übliche Tutti forte, der Pianogruppe an Umfang ziemlich gleich. Die aus diesen beiden Teilen kombinierte zweite Themengruppe zählt 42 Takte und ist wie inhaltlich, so auch an Umfang der ersten Themengruppe überlegen. Das Tutti mit seinem flotten Figurenwerk im Prim und seiner männlich kräftigen, der Melodie mit Vorliebe entgegenstrebenden Bassführung trägt das Gepräge der Wiener Schule, individuelle Züge weist nur die kühn-romantische Chromatik der Melodie in Takt 11 und 12 auf. Der Satz in der zweiten Themagruppe von Nr. 33 ist trotz der vorherrschenden Dreistimmigkeit und trotz des Mangels an kontrapunktischer Arbeit belebt und abwechselungsreich: der Sekund verstärkt bald die Primmelodie in der Wiener Oktavverdopplung, bald übernimmt er begleitende Achtelfiguration. Die Bratsche geht meist mit den Bässen, bisweilen löst sie dieselben ab, bisweilen ist sie auch unabhängig geführt. Die der Melodie kräftig gegenübertretenden Bässe des Tutti sind schon erwähnt. Das Kolorit ist in der ersten Periode — unter Einwirkung des Konzerts — ganz modern. Die melodische Führung wechselt dort abschnittweise zwischen Prim und Sekund einerseits und Oboen und Fagotten andererseits. Die letztere Kombination ist unter sich imitatorisch gehalten. — Noch weit schärfer tritt die Eigenart Mozarts in der zweiten Themagruppe von Nr. 34 hervor. Schon quantitativ ist diese der Hauptthemagruppe weit überlegen: sie umfasst mehr als doppelt so viel Takte. Von der bisherigen Disposition der zweiten Themagruppe weicht sie insofern ab, als auf die Pianogruppe nicht gleich das Tutti forte folgt, sondern zwischen beide nach Mannheimer Muster eine vom Pianissimo zum Forte kreszendierende Periode eingeschoben ist. Einen Zusammenhang mit der Haydnschen Richtung der Wiener Schule weist die Melodiebildung in den deutschliedmäßigen Melodiekadenzen und in der Manier, thematische Wendungen bei der Wiederholung durch Vorschläge zu variieren, die Instrumentation

in der zeitweiligen Oktavverdopplung der Melodie auf. Das eigenartige, die Thematik Mozarts von der Haydnschen scharf unterscheidende Moment kommt in der Pianopartie der zweiten Themagruppe zum Vorschein und lässt sich an drei Merkmalen beobachten. Zunächst an dem starken Hervortreten der Chromatik, die schon von jeher als charakteristische Begleiterscheinung individueller Mozartscher Züge bezeichnet werden konnte. Die Melodie der Pianogruppe ist von chromatischen Durchgangs- und Wechselnoten stärker durchsetzt, als irgend eine frühere, am stärksten der mit dem zweiten Melodieabschnitt einsetzende Holzbläserkontrapunkt, der ausschließlich chromatische Melodieschritte aufweist. Ein weiteres unterscheidendes Merkmal ist der getragene, durchaus gesangliche Charakter der Melodie: Haydn kennt getragenen Gesang in den Ecksätzen im allgemeinen noch nicht, vielmehr fußt er hier fast ausschließlich auf der rhythmischen Tanzmelodie. Im engen Zusammenhang mit dem breit gesanglichen Charakter der Melodie steht das dritte Merkmal: das Fühlbarwerden eines »inneren Rhythmus«. Als »inneren Rhythmus« bezeichnet A. v. Dommer[1]) »das ganze System von Stetigkeit und Wechsel, von Hebung und Senkung einer Seelenbewegung, welche durch die Melodie sich kundgiebt«. Der Höhepunkt der ersten Periode liegt auf Takt 5. Von Takt 9 an bewegt sich der innere Rhythmus in immer höher schlagenden Wellenlinien: vier Takte nach Takt 9 gipfelt die erste Welle, elf Takte nach Takt 9 die zweite, sechsundzwanzig Takte nach Takt 9 die dritte Welle. Das Fühlbarwerden eines inneren Rhythmus darf als wesentliches Merkmal subjektiver Darstellung betrachtet werden: es wird in diesem Falle nicht mehr ein Stimmungszustand, nicht mehr eine gegenständlich gewordene, fertige und in sich abgeschlossene Stimmung geschildert, sondern der Werdeprozess, dessen Resultat sie ist, der ihr im Innern des Künstlers voraufging. Der in der zweiten Themagruppe übliche, rein äußerlich durch die Verschiedenheit zweier Klangmaterien hervorgerufene Gegensatz von Forte und Piano, von Tutti und Concertino, ist hier schon durch ein inneres, aus dem Wesen der Thematik selbst hervortreibendes Prinzip ersetzt: durch die Wellenlinien des inneren Rhythmus. Der Satz der Pianogruppe ist einfach: die Unterstimmen des Streichquartetts treten hinter der Melodie ganz zurück, sie markieren nur den Bass und die Harmonie. Die Bläser sind sehr sparsam, aber modern verwendet. Im dritten Takt setzen die Fagotte, im elften die Oboen mit der erwähnten Gegenmelodie ein. Takt 16—19 lösen sich die Geigen und die erste Oboe mit kleinen, rhythmisch kongruenten Melodie-

---

1) Elemente der Musik. Leipzig, T. O. Weigel, 1862, p. 76.

teilen ab, ein Dialog, der wieder die befreiende Einwirkung des Konzerts auf das Kolorit bekundet.

Die Crescendoperiode sowie das anschließende Tutti bieten thematisch nichts Neues: es ist Ausführungsarbeit, wie sie sich bei Haydn und in seiner Schule auch findet. Die Entwicklung dieser Perioden vollzieht sich nach den Prinzipien des doppelten Kontrapunkts.

Die Übergangsgruppen von Nr. 33 und 34 weisen beide noch keine subjektive Darstellung auf, zeichnen sich aber durch jugendliche Frische und Spannkraft, sowie durch manche koloristische, rhythmische und harmonische Reize aus. Nr. 34 mit seinem sausenden Geigenmotiv erinnert an den Übergang von Nr. 32. In der ersten Hälfte dieses Übergangs sind die Bläser selbständig behandelt; in zwei Gruppen geteilt, auf der einen Seite Oboen, Fagotte und Hörner, auf der anderen Trompeten und Pauken, führen sie ein rhythmisches Motiv des Hauptthemas in taktweisem konzertmäßigen Dialog durch. Gegen Ende der Gruppe tritt einmal der Sekund charakteristisch heraus. Der Übergang von Nr. 33 bewegt sich schon ganz in der flotten Figuration der Wiener Schule. Die Takte 13—17 dieses Übergangs haben durch Accentrückung ein charakteristisches Gepräge erhalten. Noch ganz am Schluss ringt sich in den Mittelstimmen ein plastischer Gedanke los, auf den die Schlussgruppe später zurückkommt. Auch koloristisch interessiert diese Schlusspartie, da hier zwischen dem Tutti, dessen Führung die Holzbläser übernehmen, und dem Streichquartett ein konzertmäßiger Dialog stattfindet.

Die Schlussgruppen von Nr. 33 und 34 haben beide modernes Kolorit; thematisch steht die erstere weit höher, da sie auf Hauptthema und Übergang zurückgreift und die entlehnten Motive meisterhaft mit einander verarbeitet.

Die Mittelsätze schließen sich beide noch nicht der Haydnschen Reform an: sie berücksichtigen den ersten Teil gar nicht. Der Mittelsatz von Nr. 33 steht der modernen Sinfonie insofern näher, als er das neu aufgestellte thematische Material konsequent durchführt. Über die Beschaffenheit dieses Materials bemerkt H. Kretzschmar[1]): »Die Durchführung kümmert sich um das liebenswürdige Paar [scil. die beiden Hauptthemen] leider nicht. Sie bringt ein anderes Lieblingsthema Mozarts, welches ihm zum ersten Male in seiner F dur-Messe vom Jahre 1774 erschienen ist und dem er später in der Jupitersinfonie einen weit sichtbaren Ehrenplatz zuwies. Eine andere Vorausnahme der Zukunft bietet dieselbe Durchführung in einer Übergangsepisode, welche in Melodie und Harmonie auf einem Passus ruht, der mit der

1) Führer durch den Konzertsaal, I, p. 60, 2. Auflage.



Zauberflöte und dem Terzett der drei Damen weltbekannt wurde.«

Kolorit und Orchesterbehandlung ist in beiden Mittelsätzen durchaus modern.

Die langsamen Sätze von Nr. 31—34.

Die langsamen Sätze von Nr. 31—34 sind alle ungeteilt. Nr. 31 hat keinen Mittelsatz, Nr. 34 anstatt desselben nur eine kurze Überleitung zur Reprise. Nr. 32, nach Art der Theatersinfonie noch mit den beiden Ecksätzen zusammenhängend, besteht aus einer mehrmals — aber mit Varianten — wiederkehrenden, durch Zwischensätze verbundenen Melodie.

Volkstümliche Motive hat kein einziger von diesen vier Sätzen mehr aufzuweisen, ebenso wenig direkt konzerthafte Partien. Dagegen sind die indirekten Einwirkungen des Konzerts auf Satz und Kolorit in allen vier Sätzen unverkennbar: der Satz ist in allen vier Andantes über die Homophonie der Theatersinfonie hinaus, ebenso finden sich überall — mit Ausnahme von Nr. 34, wo von Bläsern nur die Fagotte, und diese nur zur Verstärkung der Bässe zugezogen sind — Beispiele moderner Bläserbehandlung.

Der Theatersinfonie am nächsten steht noch das Andante Nr. 31 mit seinem idyllischen Rokokkomilieu. Treffend charakterisiert es H. Kretzschmar mit den Worten[1]): »Das Andante ist ganz achtzehntes Jahrhundert; nur eine stolze Unisonofigur unterbricht die Ruhe dieser Gessnerschen Idylle.« Die Faktur ist sehr sauber. Wenn auch die Melodie durchweg in der Oberstimme liegt, so sind die Nebenstimmen doch durchaus nicht vernachlässigt, wie in der Theatersinfonie, sondern sorgfältig und mit der ganzen Delikatesse des Rokokko ausgeführt. Die Bläsergruppe ist nach Mannheimer Art stark besetzt: mit Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern. Von der Bläserbesetzung der Ecksätze sind also nur die Klarinetten, sowie die Trompeten und Pauken fortgelassen: erstere werden von Mozart überhaupt noch sehr sparsam, »mit einer gewissen Schonung, wie ein fremdes Gewürz« (O. Jahn) verwendet; der Klangcharakter der letzteren entspricht nicht dem idyllischen Charakter des Satzes. Selbständig ist die Bläsergruppe mit einem zweimaligen eintaktigen Solo verwendet; ferner leitet sie selbständig mit einem Mannheimer Crescendo in die Reprise hinüber. Im übrigen sind die Bläser als Schattierungsmaterial benutzt: sie verstärken einzelne hervorragende Melodiewendungen, »tragen zur Deutlichkeit der Harmonie bey« und bringen so Licht und Schatten in die Zeichnung. Besonders die

1) Führer durch den Konzertsaal, I, p. 55.

Hörner eignen sich vorzüglich zum Kitt- und Bindematerial für die Lücken und Fugen des thematischen Baues.

Auch die Hauptstrophe von Nr. 32 trägt noch die pastoralen, aber ungemein anmutigen Züge des Rokokko. Selbst ein Schönheitspflästerchen fehlt nicht: das reizvolle gis im zweiten Takt. Aber in den durchweg chromatischen Melodiefortschreitungen von Takt 13ff. des ersten Zwischensatzes, sowie in den chromatischen Koloraturen von Takt 6 und 7 des zweiten Zwischensatzes zeigen sich schon individuelle Züge, subjektiv gefärbte Äußerungen eines innigen, überschwänglichen Gefühls. — Im Satz interessiert Takt 14 und 15 der Hauptstrophe wegen der feinen Änderungen, die in den beiden Reprisen mit dieser Stelle vorgenommen sind. Die ursprünglich sehr einfache Begleitung der drei Unterstimmen ist schon bei der ersten Wiederholung so geändert, dass Sekund und Bass in entgegengesetzter Bewegung interessante chromatische Kontrapunkte ausführen. Diese Kontrapunkte haben in der zweiten Reprise Änderungen erfahren, außerdem sind die beiden Stimmen mit einander vertauscht, so dass hier der Sekund den jetzt zwei Takte lang durchaus chromatischen Basskontrapunkt, der Bass den Sekundkontrapunkt in seinen Grundzügen übernimmt. Auch koloristisch zeigen die beiden Reprisen der Hauptstrophe reizvolle Varianten. Waren Fagotte und Flöten zum ersten Male in der Hauptstrophe nur sparsam und nur zur Verdopplung von Streicherstimmen verwendet, so treten sie in der ersten Reprise schon häufiger und mit selbständigen Nachahmungen hervor, weit bedeutender aber noch in der zweiten Reprise; hier wird das erste Metrum der zweiten Periode von einer Bläsergruppe, bestehend aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten und vier Hörnern, ganz selbständig, ohne jede Beteiligung der Streicher, vorgetragen. Ein zweites Beispiel durchaus solistischer Bläserbehandlung bietet der an den ersten Zwischensatz anschließende und später noch als Überleitung zum Finale benutzte Kodalgedanke, welcher solistisch, ohne jede Begleitung, von einem Oboen- und Hörnerconcertino vorgetragen wird.

Auch die Hauptstrophe von Nr. 33 kann sich von dem idyllischen Ton noch nicht trennen, zeigt aber in den Melodieverzierungen von Takt 8, in der Melodieschlusswendung von Takt 15 und dem Refrain, Takt 16—18, schon Merkmale der Wiener Schule. Die Übergangsperiode mit ihren chromatischen Durchgangs- und Wechselnoten trägt ein spezifisch Mozartsches Gepräge, und der nun in der Dominanttonart anschließende zweite Gedanke ist ein echter Mozart, voll überquellender Innigkeit und von dem Meister auch noch in späteren, reifen Werken, so im Esdur-Klarinettentrio, benutzt. Die Melodienkadenzen dieser Strophe (Notenbeisp. 28) sind deutschliedmäßig. Der Mittelsatz inter-



essiert durch die Durchführung eines neuen Motivs in kanonischen Imitationen. In der Orchesterbehandlung ist die selbständige Führung des Cello in der Übergangsperiode zu bemerken. Die Bläsergruppe ist schwächer besetzt als in Nr. 31 und 32, nur mit Oboen, Fagotten und Hörnern, aber sie ist mit moderner Freiheit behandelt: im Mittelsatz hat sie ein fünftaktiges unbegleitetes Solo, in dem die Engführung des vorher vom Streichquartett bearbeiteten Motivs fortgesetzt wird.

Einen wesentlichen thematischen Fortschritt bezeichnet Nr. 34. Hier lässt Mozart endlich die Schäfermaske fallen, die er in der Mehrzahl seiner Andantes zur Schau trug. Bei aller warmen Empfindung, die sich in den Zwischenspielen der Violen und im zweiten Teil des Hauptthemas kundgiebt, spricht aus dem Grundgedanken dieses Andantes doch ein männlich fester Geist, wie er früher noch kaum hervortrat. Im Hinblick auf diese mannhaft gefasste Grundstimmung darf der vorliegende Satz schon als ein Vorläufer des Andantes aus der Jupitersinfonie betrachtet werden. Die zweite Themengruppe — die Erweiterung durch das Sechzehntelmotiv mit eingerechnet — hat dagegen ein durchaus romantisches Gepräge. Es ist hier nicht mehr von einer fertigen, in sich abgeschlossenen und objektiv gewordenen Stimmung die Rede, sondern es vermischen sich verschiedene Gefühlsströmungen mit einander: es ist ein psychologisch geordneter innerer Vorgang, der zur Darstellung gelangt. Das zweite Thema geht zwar von derselben männlich gefassten Grundstimmung aus, wie das erste, aber schon mit dem fünften Takte erhält es einen phantastischen Zug: ein unbestimmtes, aber unabweisbares Gefühl drängt sich hervor. Ein Ausbruch wird zwar noch durch eine Wiederholung des ganzen Gedankens und dann durch ein neues, plastisches, aber inhaltlich zunächst noch farbloses Motiv zurückgedrängt. Doch mit Weiterentwicklung dieses Motivs, mit Eintritt des Cmoll, kommen die sentimentalen Keime, die schon die erste Periode des zweiten Themas barg, zur Entfaltung: Mozart, der Künstler des »zart Leidenschaftlichen« [1], der Künstler, der zuerst in der Sinfonie den Schmerzensreichtum eines übervollen jugendlichen Herzens zu offenbaren wusste, steht hier leibhaftig vor unseren Augen! Der Vorgang schließt mit diesen Tönen der Wemut nicht ab, sondern es folgt noch ein trostreicher Gedanke,

---

1) Vgl. die einschlägigen Bemerkungen in R. Wagners »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«.

der mit psychologischer Folgerichtigkeit zur Reprise hinüberleitet. Formell ist ein Fortschritt in der organischen Durchbildung des Andantes darin zu konstatieren, dass dieser Schlussgedanke auf ein Motiv des Übergangs zurückgreift.

Tritt das vorliegende Andante somit durch die Bedeutsamkeit seines Stimmungsgehaltes an die Spitze der drei besprochenen, so ist es ihnen auch in der Ausarbeitung und Durchbildung des Satzes überlegen, ja darf schon als Repräsentant des modernen Orchestersatzes gelten. Das Unterscheidende des modernen Satzes tritt klar hervor, wenn man das vorliegende Andante mit einem solchen der italienischen Theatersinfonie zusammenhält. Dort liegt die Melodie ausschließlich im Prim und ihr tritt der Bass in denkbar einfachster Begleitung gegenüber. Von den Mittelstimmen, die in der Partitur meist gar nicht ausgeschrieben sind, geht der Sekund unisono oder in Terzen mit dem Prim, die Bratsche in der oberen Oktav mit dem Bass. Welche Mannigfaltigkeit und kunstvolle Individualisierung des Satzes zeigt dagegen das vorliegende Andante. Die Hauptstrophe wird von den Geigen allein intoniert, nicht zusammen, sondern in der Weise, dass der Sekund imitierend nach dem Prim einsetzt. Die Unterstimmen, geteilte Violen und Bässe, fallen erst mit dem dritten Takte ein. Die ersteren unterbrechen schon im 4. Takte und dann im 8. und 14. Takte die Melodie durch ein Zwischenspiel. Die Hauptstrophe wird nun in ihren Grundzügen wiederholt. Aber durch Verteilung der Melodie an andere Stimmen, durch Hinzufügung neuer Kontrapunkte und durch Änderungen in der Begleitung hat die Satzdisposition ein ganz verändertes Aussehen erhalten: Sekund und Bratsche übernehmen jetzt die Melodie; über ihnen baut der Prim einen Kontrapunkt, den die Bässe, die Lücken der Melodiereihe ausfüllend, nach unten hin fortsetzen. Vom achten Takt an führt aber schon wieder der Prim die Melodie, die jetzt feine Varianten aufweist; ebenso haben die Mittelstimmen reizvolle harmonische Änderungen erfahren. Eine ganz andere und unter sich wieder wesentlich verschiedene Satzdisposition zeigt der Übergang und die zweite Themagruppe. Nur aus der letzteren sei eine Partie herausgegriffen, und zwar die Erweiterung der eigentlichen zweiten Themagruppe durch das neu hinzutretende Sechzehntelmotiv. An der Durchführung dieses Motivs beteiligen sich zum Teil die Mittelstimmen. Es wird zuerst zwischen dem Prim und einer Kombination von zweiter Geige und erster Bratsche, dann zwischen Prim und Sekund imitatorisch entwickelt. Die letztere Durchführung gehört formell und inhaltlich zu den interessantesten Partien des Satzes.

Koloriert ist das Andante außerordentlich sparsam, nur durch Fagotte. Auch diese sind nur zur Verstärkung der Bässe benutzt.

Die Finalsätze von Nr. 31—34.

Von diesen Finalsätzen kommen nur Nr. 31, 33 und 34 in Betracht, da Nr. 32 eine verkürzte, sonst aber nicht wesentlich modifizierte Wiederholung des ersten Satzes ist, und somit schon unter den ersten Sätzen besprochen ist. Alle diese Nummern weisen die Form und Gliederung des ersten Allegrosatzes auf, ja in Nr. 31, 33 und 34 tritt die Neigung hervor, noch vor der Schlussgruppe des ersten Teils ein drittes Thema einzuschieben.

Am meisten Italienisches hat noch das Finale Nr. 34. Sein Hauptthema greift auf die rauschenden, figuralen und inhaltlich ganz allgemein gehaltenen Einleitungsgedanken der Theatersinfonie zurück. Auch das Orchester ist hier noch in der Art der vom Konzert beeinflussten sinfonia disponiert: der Vordersatz forte vom Tutti, der Nachsatz piano von einem Concertino ausgeführt. Spuren des konzertierenden Stils weist auch im ersten Teil des Übergangs der taktweise Wechsel von Bässen und Bratschen mit einem konzertmäßigen Begleitmotiv, im zweiten Teil des Übergangs die figural-konzerthafte Struktur der führenden Stimme auf. Der Mittelsatz bringt noch keine thematische Arbeit: er knüpft zwar anfangs an das rhythmische Modell des dritten Themas an, lässt aber in seinem weiteren Verlauf den ersten Teil ganz unberücksichtigt. Ein Merkmal direkten italienischen Einflusses hat endlich noch die Reprise aufzuweisen: die Partie vor der Schlussgruppe erfährt hier Änderungen und wird mit einer breiten italienischen Arienkadenz abgeschlossen, wie sie schon lange nicht mehr in den Mozartschen Sinfonien vorkam. Diesen Merkmalen des alten Stils gegenüber sind aber schon die modernen Momente im Übergewicht. Modern ist das zweite und dritte Thema, die Schlussgruppe, sowie das Kolorit des Satzes. Das zweite Thema, eine feurige flotte Wiener Melodie, wird — wie gewöhnlich — vom Prim vorgetragen, von Sekund und Bratsche begleitet. Mit Wiederholung der ersten Periode fallen erste und zweite Oboe mit selbständigen Gegenmelodien ein. Das dritte Thema macht in koloristischer Beziehung einen noch größeren Schritt vorwärts: Sein Vordersatz, ein zarter, lyrischer Gedanke, ist den Oboen zugeteilt, denen im Nachsatz ein rauschendes Tutti gegenübertritt. An das dritte Thema schließt sich noch vor der Schlussgruppe ungezwungen eine Reihe von Perioden überwiegend figuraler Struktur an, die sich vorzugsweise nach den Prinzipien des doppelten Kontrapunktes entwickeln, welcher in den späteren Mozartschen Sinfonien eine immer größere Rolle spielt. In der Schlussgruppe greift das Holzbläserquartett (2 Oboen und 2 Fagotte) noch einmal auf den Vordersatz des dritten Themas zurück, während die Geigen sich in konzerthafter Figuration

ergehen. Der Mittelsatz, in Bezug auf thematische Arbeit ohne Belang, ist koloristisch von hoher Bedeutung. Sein erster Teil und der Übergang zur Reprise zeichnen sich durch freie, moderne Behandlung der Bläser — vorzugsweise des Holzes — aus. In dem takt- und abschnittweisen Wechsel verschiedener Instrumentalgruppen verraten beide überall die Einwirkung des konzertierenden Stils. Die Partie vor dem Übergang zur Reprise interessiert durch die stark hervortretende Chromatik.

Das Finale von Nr. 31 steht der modernen Sinfonie näher, als das von Nr. 34. Hier ist es eigentlich nur noch die Verbindungsarbeit, Übergangs- und Schlussgruppe, die sich an die alte Schule anlehnt. Für die Haltung des Übergangs sind die bravourmäßig großen Sprünge der Geigen und die spannende Rhythmik und Harmonik charakteristisch. Auf die ungemein breite und brillante Ausführung der Schlussgruppen hat offenbar die Mannheimer Schule eingewirkt. Die Streicher haben hier vollauf Gelegenheit, durch Bravour und Präzision im Zusammenspiel zu glänzen. Auch das Mannheimer Spezifikum, ein Orchestercrescendo, fehlt nicht. Das Hauptthema gehört der Wiener Schule an. An Merkmalen derselben besitzt es außer dem anakreontischen, lustig-ungezwungenen Ton des Ganzen die deutsch-



liedmäßige Melodiekadenzierung (Notenbeisp. 29) und die Haydnsche Manier der Orchesterdisposition: die erste Periode wird piano allein von Prim und Sekund, der Refrain dann forte vom Tutti vorgetragen. Durch eine Accentrückung hat Mozart es verstanden, das einfache Hauptmotiv der ersten Periode rhythmisch interessant zu machen. Als Begleitung führt der Sekund ein charakteristisches rollendes Motiv sequenzmäßig durch. Das zweite Thema ist direkt auf kontrapunktische Behandlung hin angelegt: Mozart schließt sich darin speziell an Haydn an, der im Finale mit Vorliebe kontrapunktiert. Die kontrapunktische Behandlung besteht in kanonischen Imitationen zuerst zwischen Prim und Sekund, dann zwischen dem Cello, das hier schon vom Kontrabass losgelöst erscheint, und dem Fagott. Auch die Hörner und Oboen werfen ein paar Imitationen der ersten beiden Takte des Themas dazwischen. Ganz unvermutet setzt nach dem zweiten Thema noch ein drittes ein, das erste im Satze, welches individuelle Züge trägt. Mit diesem Gedanken kommt plötzlich ein Pathos in den Satz hinein, das dem bisher vorherrschenden naiven

Wiener Ton vollständig fremd ist. In dieser Mischung zweier wesentlich verschiedener Stimmungen, darin, dass den leichten, flotten Wiener Ton plötzlich der pathetische Ausdruck eines schmerzlich erregten Gefühls unterbricht, äußert sich wieder der romantische Zug, welcher Mozarts Individualität von der Haydns unterscheidet. Formell charakterisiert sich die erste Periode des dritten Themas durch die Molltonart, durch den kantabilen Charakter, die durchaus eigenartigen Wendungen der Melodie und durch das stärkere Hervortreten der Chromatik in Melodie und Harmonie. Noch deutlicher kommt die spezifisch Mozartsche Kantabilität in den breit ausladenden Sequenzen der Erweiterungsperiode des dritten Themas zur Erscheinung; ebenso die Chromatik. Besonders reizvoll wirkt der chromatische Fortschritt des Sekund in der Kadenz vor der Schlussgruppe, Takt 39—40 des dritten Themas. Auch koloristisch interessiert diese Erweiterungsperiode: waren die Bläser bisher fast nur als Schattierungsmoment verwendet, so treten hier erste Flöte, erste Oboe und erster Fagott, in Oktaven kombiniert, melodieführend auf den Plan, in der Führung taktweise mit den Streichern wechselnd. Das Muster, das für diese freie Bläserbehandlung, speziell für den taktweisen imitatorischen Wechsel zweier Orchestergruppen vorlag, sieht man wieder deutlich durch: das Konzert, das vor allem auf die Mannheimer Sinfonik bedeutsam eingewirkt hatte. Der Mittelsatz gehört zu den wenigen, die von der Mozartschen Gewohnheit, hier mit oder auch ohne Berücksichtigung des ersten Teils frei zu phantasieren, abweichen und nach Haydns Vorgang Material des ersten Teils thematisch verarbeiten. Der Hauptgedanke des zweiten Themas wird in Fugenform durchgeführt: nach einander tritt er in Prim, Sekund, erster Flöte, Bratsche, erster Oboe und Cello auf, von Gegensätzen begleitet, die teilweise thematisches Material benutzen und sich durch reizvoll kontrastierende und bedeutsame Melodik auszeichnen. Die Erscheinung, dass Mozart sich Haydn in der Methode der Gedankenentwicklung nicht anschließt, ist im Vorhergehenden schon sehr häufig berührt worden. Sie ist nicht nebensächlicher Art, sondern einer von den Punkten, in denen sich die Mozartsche Natur von der Haydnschen wesentlich unterscheidet: Es entsprach der verschwenderischen, ungemein fruchtbaren und beweglichen Phantasie Mozarts nicht, sich in der Haydnschen Weise längere Zeit auf einen Gedanken zu konzentrieren. Dass er es konnte, hat er zur Genüge bewiesen. In Bezug auf Kolorit und Orchesterbehandlung ist die selbständige Beteiligung der beiden Holzbläser und des Cellos wichtig. Auch andere Bläser wagen bisweilen eine Imitation des ersten zweitaktigen Abschnitts vom Fugenthema. Das übliche Tutti forte tritt zugleich mit der Engführung

ein. Zur Überleitung in die Reprise ist ein anderes Metrum aus dem zweiten Thema benutzt. Von den mannigfachen Veränderungen, die die Reprise vornimmt, interessiert das zwischen Übergangsgruppe und die letzten Takte der zweiten Themagruppe neu eingeschobene Motiv — der im Mittelsatz bearbeitete erste Teil des zweiten Themas ist hier weggelassen — durch seine chromatische Struktur: es wird später von Mozart noch oft und mit Vorliebe als Überleitungsmotiv benutzt.

An die Spitze dieser Gruppe und neben, ja zum Teil über die bedeutendsten Finalsätze der vorigen Serie muss das Finale von Nr. 33 gestellt werden. Der wichtigste Fortschritt vollzieht sich hier in der Übergangsgruppe. R. Wagner hat Recht, wenn er von der »mit einer gewissen Flüchtigkeit hingeworfenen Verbindungsarbeit Mozarts« redet[1]). Die bisherige Übergangsarbeit kennzeichnete sich durchschnittlich durch die Allgemeinheit des Stimmungsgehalts, durch eine glänzende, aber bisweilen etwas einförmige und äußerliche Rhetorik. Sie beschränkte sich auf die rein formale Aufgabe, die beiden Hauptgedanken des Satzes der musikalischen Logik entsprechend zu verbinden: über eine rein formale Bearbeitung thematischen Materials gingen selbst die fortgeschrittensten der bisherigen Übergänge nicht hinaus. Anders der vorliegende. Auch in ihm lässt sich ein formaler Zusammenhang mit dem Hauptthema nachweisen, insofern als in ihm drei rhythmische Motive des Hauptthemas auftauchen. Dabei erleidet aber die im Hauptthema begonnene Entwicklung des Stimmungsmaterials nicht — wie früher — einen Stillstand. Es wird hier vielmehr zum ersten Mal versucht, in einer Reihe rasch wechselnder, ganz subjektiv gefärbter Stimmungsbilder die psychologische Vermittlung zwischen den beiden Kernpunkten des zu entwickelnden Stimmungsmaterials zu vollziehen, es wird hier der Versuch gemacht, den ganz subjektiven, durch die Individualität des Künstlers bedingten Prozess in Tönen zu schildern, der in der Phantasie des Künstlers vorgehen musste, um von dem Ausgangspunkte des Satzes, dem ersten Thema, zu dem zweiten großen Krystallisationspunkte des zu entwickelnden Stimmungsmaterials, dem zweiten Thema, zu gelangen. Eine solche Auffassung der Übergangsgruppe bedeutet offenbar einen großen Fortschritt in dem Entwicklungsprozess der Sinfonie, dessen treibendes Motiv der Drang nach immer subjektiverer Ausgestaltung des Stimmungsmaterials war, und der in Beethoven seinen Höhepunkt erreichte. Der vorliegende Übergang darf schon als Vorläufer der Beethovenschen Übergangsgruppen und, insofern

1) In seinem »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«.

er nicht mehr einen objektiven Stimmungsgehalt, sondern eine sich erst entwickelnde Stimmungsreihe, einen psychologischen Vorgang zur Darstellung bringt, als romantisch bezeichnet werden. Unverkennbar romantisch berührt der Übergang, den das Primsolo aus dem rauschenden B dur von Takt 7—9 (der Übergangsgruppe) in das geheimnisvolle G moll von Takt 13 macht, ein Aufstieg auf ganz entlegenen, scheinbar unzugänglichen Stufen! In schärferer Beleuchtung erscheint das Bild schon, als die Bässe sich des Primsolos bemächtigen, von den Mittelstimmen in schwankender Figuration begleitet und von kurzen aufstrebenden Figurenschlägen des Prim umflattert, an die sich nach oben hin ein Oboensolo schließt. Aber das volle Licht des Tages fällt in dies romantische Helldunkel erst mit dem B durakkord, Takt 35 des Übergangs. Von jetzt an strebt alles den anakreontischen Sphären des zweiten Themas zu. Von besonderem Interesse ist der aufsteigende Kontrapunkt des Prim, da auf ihn im weiteren Verlauf des ersten Teils noch einmal zurückgegriffen wird. — Geniale Eingebung verbindet sich in diesem Übergang mit sorgfältigster Ausführung. Von flüchtig hingeworfener Arbeit kann in diesem Falle keine Rede mehr sein. Die Gedankenentwicklung vollzieht sich — wie in den späteren Mozartschen Sinfonien überhaupt — mit Vorliebe nach den Prinzipien des doppelten Kontrapunkts. Doch lässt es Mozart nicht bei der bloßen Umkehrung von Ober- und Unterstimme bewenden, sondern er führt die Nebenstimmen in so mannigfaltiger, charakteristischer und lebensvoller Weise aus, dass sie als integrierende Bestandteile des Ganzen erscheinen. Wie der Satz, so ist das Orchester mit einer außergewöhnlichen Feinheit behandelt. Kleine Züge, wie das äußerst selten angewandte Pizzicato der Bässe Takt 14—17 und 23—25 des Übergangs, durch das die Eigenart der Klangwirkung erheblich erhöht wird, zeugen von einer liebevollen Sorgfalt, die Mozart der Verbindungsarbeit gewöhnlich nicht widmete.

Die Themen des Satzes gehören alle drei dem anakreontischen Stimmungskreis der Wiener Schule an: sie sprühen von Frohsinn und Lebenslust. Im Satz des Hauptthemas sind die Mittelstimmen charakteristischer, als gewöhnlich, ausgeführt: die Bratsche füllt die Lücken der Melodiereihe zwischen dem ersten und zweiten und zwischen dem zweiten und dritten Metrum imitierend aus, während der Sekund den Gesang des dritten Metrums in Guitarrenklängen begleitet. Das zweite Thema wird, wie so oft bei Haydn, von den Mittelstimmen mit Guitarrenakkorden eingeleitet. Den ergänzenden Gesang der zweiten Periode tragen dann Prim und Sekund in Wiener Oktavverdopplung vor. Gegen Ende der ersten Doppelperiode treten Mozartsche Züge hervor, formell in der ausschließlich chromatischen Gegenmelodie des

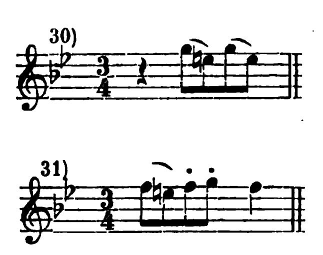
Basses, der dadurch alterierten Harmonik und in einer Verlangsamung des Zeitmaßes. Die letztere ist allerdings — wie bei den Klassikern häufig — nicht vorgeschrieben, aber für jeden Vortragenden, der die Melodie nicht bloß mechanisch erfasst, eine unabweisbare Forderung. In diesen drei formalen Momenten tritt die Mozart eigene und ihn von Haydn unterscheidende Überschwänglichkeit des Gefühls in die Erscheinung. Es repetiert nun die erste Doppelperiode mit verändertem Schluss, die erste Periode auch mit veränderter Begleitung, indem für die frühere harmonische Achtelfiguration der Mittelstimmen Achteltriolen eintreten. Nach einem Tuttirefrain mit stark chromatischer Melodie folgt nun ein zweites Seitenthema voll volkstümlichen Humors, also durchaus der Wiener Schule angehörig. Es ist aus dem oben hervorgehobenen Schlussmotiv des Übergangs entwickelt und insofern als ein fortschrittliches Moment in dem organischen Durchbildungsprozess des ersten Teils aufzufassen, um den sich Haydn so verdient gemacht hat. Auch das Kolorit dieses Themas ist durchaus volkstümlich. Es wird zuerst von dem alten, bei Garten- und Tafelmusiken mit Vorliebe verwendeten »Bettlertrio« [Oboen und Fagott] vorgetragen und dann vom Tutti aufgenommen. Der Mittelsatz berücksichtigt den ersten Teil gar nicht, sondern führt ein neues Thema in einem Fugatosatz durch. Der Haydnschen Reform schließt sich Mozart also noch immer nicht an, doch ist ein Fortschritt der Methode des Mittelsatzes darin zu konstatieren, dass er die strengere, fugierende Behandlung hier der freien Phantasie vorzieht. Kolorit und Orchesterbehandlung ist modern: erste und zweite Oboe übernehmen selbständig das Fugenthema, Fagott und Horn den ersten Abschnitt desselben. Das Cello ist selbständig geführt.

Die Menuette von Nr. 31—34.

Von den Sinfonien Nr. 31—34 besitzt nur eine einzige, Nr. 33, eine Menuett. H. Kretzschmar bemerkt über dieselbe[1]): »Nach einem weichen Andante folgt eine Menuett, die schärfer als eine vorhergehende in ihren großen Intervallen und ihren festen Rhythmen die Züge zum Ausdruck bringt, welche Mozart für diese Tonstücke mit Vorliebe einhält. Mozarts Menuetts lehnen sich durchschnittlich mehr an die alte Schule an, als die Haydns. Sie sind nicht so witzig und so beweglich, als die letzteren, ihr Humor ist schwerer, zuweilen finster, streift auch wohl an's Groteske. Immer aber trägt ihn ein kraftvolles Moment.«

1) Führer durch den Konzertsaal, 2. Auflage, I, p. 60.

Aber wenn auch die vorliegende Menuett den Typus der alten Schule entschieden und mit Bewusstsein festhält, so ist Mozarts Eigenart doch schon zu stark entwickelt, um sich ganz verleugnen zu können. Die letzen Takte des Mittelsatzes, Takt 13—16 des zweiten Teils, tragen ein spezifisch Mozartsches Pathos in den objektiven Ton des Ganzen hinein: formell bekundet sich die Mozartsche Eigenart wieder in der charakteristischen Chromatik von Melodie und Harmonie. Wiener Melodieverzierungen (Notenbeisp. 30 und 31) hat die Thematik mehrfach aufzuweisen.



Das Trio ist diesmal nur als Episode behandelt: es steht in derselben Tonart, wie die Menuett, hat den denkbar kürzesten Umfang von nur zwei achttaktigen Perioden und führt eine Nebenmelodie aus, die die Oboen am Anfang des zweiten Menuettteils brachten. Immerhin erzielt diese Melodie mit ihrer gesanglichen Struktur und ihrer lyrischen Stimmung einen erfrischenden Gegensatz zu den festen Rhythmen der Menuett.

Die Menuett besitzt schon die ganze Beweglichkeit und Freizügigkeit des modernen Satzes: fortwährend wechseln die Stimmenkombinationen. Bald geht der Sekund mit dem Prim, die Bratsche mit dem Bass zusammen, bald vereinigen sich die Mittelstimmen, bald die drei Unterstimmen in einem Begleitungsmotiv, bald führt jede Stimme ein eigenes Motiv aus. Im Mittelsatz der Menuett beteiligen sich auch die Bläser selbständig. Takt 1—4 des Mittelsatzes führen die beiden Oboen in der Oktav eine Gegenmelodie, aus der später das Trio entwickelt wird. Später wechselt die Führung abschnittweise zwischen kombinierten Oboen und Fagotten, kombinierten Fagotten und Hörnern und den Streichern. Der befreiende Einfluss des Konzerts auf Kolorit und Satz liegt hier wieder am Tage.

Der mannigfaltigen, rasch wechselnden Satzformation der Menuett gegenüber erscheint das Trio als eine einfach begleitete Gesangsmelodie: Melodie im Prim, Sekund in begleitender Achtelfiguration, dazu die Unterstimmen als Bass. Die Bläser verstärken abwechselnd die Primmelodie in der Wiener Oktavverdopplung; im Nachsatz des ersten Teils die Oboen, im Vordersatz des zweiten

Teils die Fagotte. Im Nachsatz des zweiten Teils übernimmt das Holz selbständig die Führung, während der Prim, das Auftaktmotiv der Bläser in rhythmischer Verschiebung imitierend, eine Gegenmelodie bringt. Auch hier ist also das Kolorit modern.

Überblicken wir diese dritte Periode (1778—80), so fällt eine ähnliche Erscheinung wie am Anfang der zweiten Periode ins Auge: Mozart sinkt am Anfang der zweiten Periode zunächst wieder unter den in der vorhergehenden Periode gewonnenen Höhepunkt der Entwicklung. In thematischer Beziehung wenigstens gehört Nr. 31 noch beinahe ganz, Nr. 32 teilweise zur alten, vor-Haydnschen Schule, während sich in der Faktur, speziell in der Orchesterbehandlung, die fortschrittlichen Einwirkungen der Mannheimer stark bemerklich machen. Diese Erscheinung, scheinbar das Symptom einer nicht kontinuierlichen Entwicklung, lässt sich aber auch hier aus äußeren Gründen erklären. Nr. 31 ist speziell für Paris geschrieben, einem Kunstcentrum, mit dem die Mannheimer Komponisten wahrscheinlich in nahen Beziehungen standen. Es lag Mozart, der in Paris Fuß fassen wollte, nun daran, den Parisern durch den Mannheimer Stil, durch die Errungenschaften der glänzenden Mannheimer Orchesterbehandlung zu imponieren. Das Ouverturengepräge von Nr. 32 erklärt sich daraus, dass diese Nummer wahrscheinlich als Ouverture zu einem Drama geschrieben wurde, eine Bestimmung, die damals die Möglichkeit subjektiver Darstellung noch stark beschränkte. Erst die Nrn. 33 und 34 können der modernen Sinfonie zugerechnet werden. Sie stellen neben der Gmollsinfonie v. J. 1772 die Endergebnisse des Entwicklungsganges in den Mozartschen Jugendsinfonien dar.

Fassen wir die Resultate aller bisherigen Einzelforschungen zusammen, so ergiebt sich in großen Zügen etwa folgendes Bild von der sinfonischen Entwicklung Mozarts bis zum Jahre 1780:

Zwei Fermente sind schon gleich in Mozarts erster Sinfonie unverkennbar, die ihn aus dem Rahmen der italienischen sinfonia herausdrängen und die seine Entwicklung mehr und mehr beeinflussen. Das eine ist in den flotten, frischen, volkstümlichen Zügen zu finden, die schon in der ersten Sinfonie unter dem italienischen Firnis hervortreten: sie stellen außer Frage, dass Mozart von Haus und seinem Naturell nach der Wiener Schule angehörte, jenem Kreise österreichischer Komponisten, deren Sinfoniebehandlung sich durch eine Hinneigung zur Suite kennzeichnet. Mit dieser Neigung, volkstümliche Züge in den Rahmen italienischer Formen hineinzutragen, setzt Mozart Corellische und Händelsche Tendenzen fort — beider Komponisten kunsthistorisches Verdienst auf instrumentalem Gebiet liegt in

der Verquickung des Konzertes mit Elementen der Volksmusik — und erscheint als ein Glied der von Corelli ausgehenden Komponistenkette. Aber während J. Haydn seinen Ausgangspunkt direkt von volkstümlichen Instrumentalgattungen, wie Divertissement und Kassation, nehmen konnte und die einmal eingeschlagene Richtung nicht wieder zu verlassen brauchte, drängte der italienische Bildungsgang Mozarts und auch die Notwendigkeit, seine Sinfonien für Kreise zu schreiben, die noch ganz vom italienischen Geschmack beherrscht wurden, die vaterländischen und volkstümlichen Tendenzen zunächst wieder zurück. Erst die beiden Sinfonien Nr. 12 und 14 bezeichnen einen Wendepunkt: von jetzt an neigt sich Mozart trotz mehrfacher Retardationen immer mehr der Wiener Schule zu.

Das andere Ferment, das Mozarts sinfonische Entwicklung bedeutsam beeinflusst, tritt ebenfalls schon in der ersten Sinfonie hervor: in der Thematik seiner Ecksätze machen sich Stimmungselemente bemerkbar, die der gleichzeitigen Wiener Schule, ebenso wie der italienischen sinfonia noch fremd waren: Äußerungen einer elegischen Stimmung, Gedanken voll überschwänglichen Gefühls, voll von einem Pathos, das der naiven Disposition des Gemüts fern liegt. Formell bekunden sich diese Stimmungselemente in dem Eindringen getragenen Gesanges und dem starken Hervortreten der Chromatik — beides Faktoren, welche auf die thematische Basis der Haydnschen Ecksätze, die unvermischte rhythmische Tanzmelodie, zersetzend und auflösend wirken mussten. Die kantabilen Elemente verbreiten sich von den zweiten und dritten Themen allmählich auch auf die Hauptthemen der Ecksätze, ja es darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Mozartsche Kantabilität schon in dem Hauptthema seiner ersten Sinfonie unverkennbar hervortritt.

Diese Neuerung Mozarts: die Einführung subjektiver Stimmungsmomente in die Themen der Ecksätze oder die Durchbrechung der rhythmischen Tanzmelodie durch getragenen Gesang, ist zu einem bedeutsamen Ferment in der Geschichte der Sinfonie geworden: sie hat die Wiener Schule in zwei Heerlager gespalten, die sich immer feindlicher gegenübertraten, in eine Haydnsche und eine Mozartsche Richtung. Den Hauptstrom bilden die Haydnianer: Gyrowetz, Rosetti, Pleyel, Wranitzky, Hofmeister u. a.; aber er führt nicht zu einer Weiterentwicklung der Gattung und verflacht allmählich. Spärlicher, aber bedeutender sind die Komponisten, die an Mozart anknüpfen. Schon Dittersdorf in seiner reifsten Periode erscheint als von Mozart beeinflusst, oder wenigstens als eine verwandte Natur. Dann dürfen Anton Eberl und, in gewissem Sinne, Franz Schubert Schüler Mozarts genannt werden. Am energischsten aber und zugleich am einseitigsten

vertritt L. Spohr die Mozartsche Richtung: seine Sinfonien zeigen deutlich, wie weit sich schon die beiden Linien der Wiener Schule von einander entfernt hatten, wie fremd sie sich gegenüberstanden. Eine gedeihliche Weiterentwicklung der Gattung war nur möglich, wenn ein Meister auftrat, der mit genialer Hand die lebensfähigen Momente beider. Richtungen vereinigte und ein Neues daraus erschuf: das that Beethoven.